August Strindberg.

SAMLADE SKRIFTER

AV

AUGUST STRINDBERG

FEMTIONDE DELEN

ÖPPNA BREV TILL INTIMA TEATERN



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG



ÖPPNA BREV TILL INTIMA TEATERN

AV

AUGUST STRINDBERG



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1921

MEMORANDUM

TILL MEDLEMMARNE AV INTIMA TEATERN
FRÅN REGISSÖREN

Då jag nu inträder i regelbunden tjänstgöring vid Intima Teatern, så hälsar jag personalen med detta skrivna tal, emedan jag icke kan tala mina tal.

Jag kallar det Memorandum, emedan jag icke säger något särskilt nytt, utan endast sammanfattar vad jag i små biljetter efter generalrepetitionerna meddelat i form av upplysningar, anmärkningar, uppmuntrande ord, varningar och råd.

Vi ha snart arbetat ett år tillsammans; vi ha genomgått svårigheter, som det är gott att glömma, även om minnet manar oss till betänksamhet. Ni ha fått tadel, ibland orättvist, ibland rättvist, men ni ha även fått beröm. De onda dagarna han I tagit med de goda; ni ha arbetat, ibland utan lön, ibland med, icke försmått att deltaga i de ringaste sysslor, som icke åläggas i kontraktet. Denna offervillighet och kärlek till arbetet har gjort min möda lätt, och tanken på så mycket vackert och talangfullt jag sett vid era föreställningar, och den goda vilja ni visat vid upptagandet av mina anmärkningar, ingiver mig de bästa förhoppningar, då jag hädanefter kommer att uppträda som

Intima Teaterns Regissör.

Begreppet Intim Teater. När man på 1860- och 70-talen inlämnade en pjäs (helafton) till Kongliga Teatern, så ställdes följande fordringar, för att man skulle få den spelad. Stycket borde hälst vara i fem akter, varje akt på sex skrivark ungefär, eller tillsammans $5 \times 24 = 120$ foliosidor. Avdelning i tablåer eller changemang tycktes icke om och ansågs som en svaghet. Varje akt borde ha början, mitt och slut. Aktslutet borde vara applådställe, vilket åstadkoms genom en oratorisk figur, och om stycket var på orimmad vers, borde de två sista raderna rimma. Ini stycket anbragtes nummer för skådespelaren, vilket kallades en »scen», monologen tilläts och utgjorde ofta glansnumret; ett längre känsloutbrott eller en avstraffning, en avslöjning voro nödvändiga nästan; man fick även berätta något, en dröm, en anekdot, en händelse.

Men man fordrade även roller, tacksamma roller för teaterns stjärnor.

Denna poetik för dramat ägde ju mycket berättigat och vackert; den härstammade i sista hand från Victor Hugo och hade på 30-talet reagerat mot Racines och Corneilles föråldrade abstraktioner. Men denna konstform urartade liksom alla andra, när den haft sin tid, och i femaktaren inpressades vilka motiv som hälst, även den obetydliga historietten eller anekdoten. Prak-

tiska hänsyn, såsom att icke låta en del av teaterns stora personal gå ledig, nödgade en att göra bipersoner, som dock icke fingo vara statister, utan roller. Detta med roller förväxlades med karaktärsteckning, och vi ha i senaste tid fått höra den praktiske Björnson kallas den store rollskrivaren.

Med fruktan för det starka motivet följde ett uttänjande av bagateller, så att slutligen direktionen ständigt måste föreslå strykningar av longörer.

När jag omkring 1870 hade skrivit en Blotsven på vers i fem släta akter, och försökte läsa den högt för skaldebröder i Uppsala, fann jag hela stycket vara en longör, och jag brände den (liksom även en Erik XIV). Ur askan uppstod enaktaren Den Fredlöse, som med sina stora svagheter äger förtjänsten hålla sig till ämnet och vara kort men uttömmande. Härvid påverkades jag onekligen av Björnsons mästerliga enaktare: Mellem Slagene, som jag fann vara mönstret.

Tiden hade nämligen ökat hastigheten, människorna fordrade snabba resultat och voro blivna otåliga.

Dock i Mäster Olof (1:a versionen) försökte jag en kompromiss: versen ströks, prosan intog dess plats, och i stället för det operaliknande Jamb-dramat med solo och nummer, komponerade jag polyfont, en symfoni, där alla stämmor flätades i varandra,* och där icke några ackompanjerade solisten. Försöket lyckades, men senare har man fått stryka, då stycket befanns vara för långt för nutidsmänniskor. Men med 1880-talet började ny tid sträcka sina reformfordringar även på teatern. Zola drog ut emot Franska komedin, med dess

* Huvud- och bipersonerna behandlades som lika goda kålsupare.

brüsselmatta, lackerade skor och lackerade motiv med en dialog, påminnande om Kachesens frågor och svar. År 1887 öppnade Antoine Théâtre Libre i Paris, och Thérèse Raquin, ehuru endast en aptering av roman, blev formgivande. Det var det starka motivet och den koncentrerade formen, som visade nytt, ehuruväl tidens enhet ännu icke var iakttagen och ridåfall kvarstodo. Det är då jag skriver de tre: Fröken Julie, Fadren och Fordringsägare. Fröken Julie, som fick ett bekant förord, blev spelad hos Antoine, men icke förrän 1892 (93?) efter att dock ha varit given i Köpenhamn, i Studentersamfundet 1888 (89?). 1893 om våren gavs Fordringsägare på l'Oeuvre i Paris, och samma år om hösten Fadren på nämnda teater (med Philippe Garnier i titelrollen). Men redan 1889 hade Freie Bühne öppnat i Berlin, och innan 1893 voro alla mina tre stycken spelade, Fröken Julie föregången av ett föredrag av Paul Schlenther, nuvarande direktör vid Hofburg i Wien. Rosa Bertens, Emanuel Reicher, Rittner och Jarno spelade huvudrollerna, och Sigismund Lautenburg, direktör vid Residensteatern, lät uppföra Fordringsägare 100 gånger.

Därpå inträdde en viss tystnad, och dramat gick ner igen i halvgamla spår, tills Reinhardt med nya seklet öppnade Kleines Theater. Där var jag i början med, representerad av den stora enaktaren Das Band, jämte Fröken Julie (Eisoldt) och Brott och Brott.

Nu i fjor tog Reinhardt ut steget och öppnade Kammerspiel-Haus, som i sitt namn anger det hemliga programmet: Kammarmusikens idé överförd på dramat. Det intima förfarandet, det betydelsefulla motivet, den soignerade behandlingen. I höstas öppnades Hebbelteatern i nästan samma anda, och över hela

Tyskland ha vuxit upp teatrar med namnet Intimes Theater.

En av de sista dagarne i november 1907 öppnade August Falck Intima Teatern i Stockholm, och därmed fick jag anledning närmare följa det sceniska arbetet i alla dess detaljer. Därvid väcktes minnen från min 40-åriga teaterbana, äldre observationer kontrollerades, gamla experiment upprepades, och det nyväckta intresset gav uppslaget till detta Memorandums författande.

*

Om man nu frågar, vad en Intim Teater vill, och vad som åsyftas med Kammarspel, så kan jag svara så här: I dramat söka vi det starka betydelsefulla motivet, men med begränsning. I behandlingen undvika vi all flärd, alla beräknade effekter, applådställen, glansroller, solonummer. Ingen bestämd form skall binda författaren, ty motivet betingar formen. Alltså frihet i behandlingen, endast bunden av konceptionens enhet och stilkänslan.

När direktör Falck frångick de långa föreställningarna, som sluta framåt midnatt, så bröt han även med den klassiska utskänkningsteatern. Detta var vågat, ty minuthandeln med sprit brukar betala minst halva hyran åt de stora teatrarna. Men med denna kombination av scenisk konst och alkohol följde de långa entre-akterna, vilkas längd bestämdes av restauratören, och vilkas iakttagande kontrollerades av regissören.

Olägenheterna av att släppa ut publiken att dricka starka drycker mitt i dramat, äro noga kända. Antingen resoneras stämningen bort, det hänförda sinnet för-

härdas och bringar till medvetande det, som skulle vara omedvetet; den illusion, som dramat ville giva, kan icke hållas vid makt, utan den halvsövde väckes till banala reflexioner, eller också läses aftontidningen, det pratas om annat med bekanta, som råkas vid disken, man distraheras, pjäsens trådar klippas, handlingens gång blir glömd, och i en vilt främmande sinnesstämning återvänder åhöraren till sin plats för att förgäves söka upp det han lämnat.

Systemet urartade också därhän, att många veko bord före pjäsens början, och behandlade skådespelet som entreakter, ja, de funnos, som sutto över en akt, om schaggsoffan var riktigt mjuk och svår att komma upp ur.

Intima Teaterns ekonomi fick lida av brytningen, men teatern vann på annat sätt, ty uppmärksamheten i salongen blev mera odelat ägnad åt scenen, och publiken fick i ersättning att kunna gå ut efteråt och i god ro vid kvällsbordet diskutera vad den hört och sett.

Man sökte en liten lokal, därför att man ville rösterna skulle höras i var vrå, utan att det behövde skrikas. Det finns nämligen teatrar så stora, att det måste talas med forcerad stämma, varigenom varje tonfall blir falskt, och där man måste hojta fram kärleksförklaringen, meddela ett förtroende som ett gevärsrop, framviska hjärtats hemlighet med full hals, och där det lät, som om alla på scenen voro onda eller hade brått att komma ut.

Den lilla lokalen fingo vi, och sedan rösterna modererats, hava vi kommit så småningom framåt mot det vi sökte, utan att ännu vara riktigt framme.

* * *

Skådespelarkonsten är den svåraste och den lättaste av alla konster. Men den är, som det sköna, nästan omöjlig att definiera. Det är icke förställningskonst, ty den store artisten förställer sig icke, utan är uppriktig, sann, osminkad, men den låge komikern han gör allt för att förställa sig genom mask och kostym. Det är icke imitation, ty dåliga skådespelare äga oftast en demonisk förmåga att imitera kända personer, under det den verklige artisten saknar den gåvan. Skådespelaren är icke författarens medium annat än på ett visst sätt och med reservationer. Skådespelarkonsten räknas i Estetiken icke till de självständiga konsterna utan till de vidhängande. Den kan ju icke gå för sig själv utan författarens text. En skådespelare kan icke umbära en författare, men författaren kan i nödfall umbära skådespelaren. Jag har aldrig sett uppföras Goethes Faust, 2:a delen, aldrig Schillers Don Carlos, aldrig Shakespeares Stormen, men jag har sett dem likafullt, när jag läst dem, och det finnes goda stycken, som icke böra uppföras, icke tåla att ses. Men det finns dåliga stycken, som måste spelas för att kunna leva, måste kompletteras, annobleras, av skådespelarkonsten. Författaren vet i allmänhet, vad han har skådespelaren att tacka för, och han är tacksam i vanliga fall. Det är även den överlägsne skådespelaren mot sin författare, och jag såge hälst, att de tackade varandra, eftersom förbindelserna äro ömsesidiga, men de skulle leva i bästa samförstånd, om

den opåkallade frågan aldrig togs upp. Men den tas ofta upp av inbilska narrar och av stjärnor, när de händelsevis råkat spela upp ett undergången förtjänt stycke; och för den är författaren ett nödvändigt ont, eller en som författar texten till deras roll, då ju någon text måste finnas.

Vid Intima Teatern har jag aldrig hört denna fråga behandlas och hoppas aldrig få höra den; jag har där sett roller, som voro bättre och vackrare än mina original, och jag har erkänt det öppet.

*

Skådespelarkonsten tyckes vara den lättaste av alla konster, då ju varje mänska i vardagslivet kan tala, gå, stå, göra åtbörder och miner. Men då spelar hon sig själv, och det visar sig snart vara något annat; ty får hon en roll att lära och återge, och släppes upp på scenen, så märker man snart, att den kunnigaste, djupsinnigaste och den starkaste karaktären är omöjlig, under det en ganska enkel natur genast är i rollen. Somliga visa sig vara födda med konsten att återge, andra icke födda med gåvorna. Men det blir alltid svårt att döma om nybörjaren, ty anlagen kunna finnas utan att genast röjas, och stora talanger hava stundom haft en mycket tarvlig början. Därför måste direktören och regissören vara försiktig i domen, då han får en ung människas öde i sin hand. Han skall pröva och observera, ha tålamod och ställa på framtidens dom.

Vad som gör skådespelaren, och vilka egenskaper som fordras, det är mycket svårt att säga, men jag vill försöka angiva några.

Han skall först kunna vara uppmärksam på rollen, alltså kunna fixera alla sina tankar på den, och icke låta distrahera sig. Den, som spelar ett instrument, vet vad det vill säga, när tankarna börja löpa. Då försvinna noterna, fingrarna irra, slå fel, och man kommer av sig, även om man kan stycket. Andra villkoret är väl att äga fantasi, eller här förmågan att föreställa sig figuren och situationen så levande, att den tager form.

Jag förmodar, att artisten försättes i en trance, glömmer sig själv och blir slutligen den han skall föreställa. Det påminner om att gå i sömnen men är väl icke fullt detsamma. Störes han i detta tillstånd, eller väckes till medvetande, så kommer han av sig, är borta. Därför har jag alltid dragit mig för att på en repetition avbryta en scen; jag har sett, hur skådespelaren pinas av att bli väckt; han står som yrvaken och behöver tid att söva sig igen, återfinna stämning och tonfall.

Ingen konstart är så osjälvständig som skådespelarens; han kan icke isolera sitt konstverk, visa fram det och säga: det är mitt. Ty får han icke resonans av motspelaren, får han icke stöd av denne, så dras han ner, lockas in i falska tongångar, och även om han gör det bästa av sitt, så tar det sig icke ut. Skådespelarne ligga i händerna på varann, och man har sett ovanligt själviska individer, som spela ner rivalen, utplåna honom för att själva synas, och ensamma synas.

Därför är andan vid en teater, eller ett gott förhållande av största vikt för att stycket skall verka och ta sig ut; över- och underordna sig, in- och sidoordna sig, men framför allt samordna sig. Det är

mycket begärt av människor, isynnerhet på ett fält, där en lovlig äregirighet driver var och en fram att synas, vinna erkännande och taga välförtjänat pris med lovliga medel.

*

Har nu skådespelaren föreställt sig riktigt livligt den figur och den scen han skall återge, så är ju det nästa han gör att lära in rollen. Det börjar med det talade ordet, och detta tror jag vara huvudsaken i den sceniska konsten. Är tonfallet riktigt, så följer ju åtbörd, minspel, hållning, placering, om där finns energisk föreställningsgåva (fantasi). Brister det i denna punkt, då får man se armar och händer hänga som livlösa ting, bålen är liksom död, och endast ett talande huvud visar sig på en livlös kropp. Detta är även nybörjarens vanliga. Ordet, det talade, har icke haft makt att genomtränga och kombinera alla ledningar i kroppen, det är avbrott på linjen; men det kan även uppstå kontakter, så att muskler, vilka icke höra dit, börja sprattla och röra sig; fingrarna plocka, fötterna söka oupphörligt nya lägen utan att komma i ro; skådespelaren är nervös och gör publiken orolig. Därför är det icke oväsentligt att hålla sin kropp sund, så att man har den i sin hand.

Numera är jag mest böjd sätta det talade ordet först och högst. Man kan ge en scen i mörkret och njuta av den, bara den talas väl.

Att tala väl!

Första villkoret därför är att tala långsamt. Nybörjaren har icke en aning om, hur överdrivet långsamt man kan och bör tala på scenen. Som ung blivande skådespelare följde jag med vår förnämste kon-

versationsskådespelare, halvhögt eftersägande hans repliker. Det var en överraskning, ty så långsamt hade man aldrig kunnat få mig tro att det kunde talas på scenen utan att bli predikan.

Så kommer detta! Tonen skall bildas i struphuvudet, som med sina röstband enkom är danat härför. Men vokaler och konsonanter bildas med munnen: tunga, läppar, tänder.

Endast när man viskar, talar man med munnen enbart, och konversationen i rum är vanligen ett slags viskning eller prat. På tu man hand pratar man, utlämnar konsonanter i synnerhet, ty intimt ser man nästan på mun och blickar vad som säges.

På scenen är annat; där är man folktalare, antingen man vill eller inte. Där skall struphuvudet fungera, och där måste varje bokstav vara med.

Om varje bokstav är med, i synnerhet konsonanterna, och om man fraserar riktigt, så hörs och förstås även den svagaste stämma. Rachel ägde en mycket liten stämma, men hon hördes i varje vrå på Théâtre Français av dess tusen åhörare.

Vanligaste felet är att det talas för fort, och att konsonanterna bortslarvas.

Till exempel: »De gå fö fott!» i stället för »Det går för fort!» Svåt = Svårt; Teaten = Teatern. Skådespelaren behöver icke läsa för någon, utan endast uppmärksamma sig, från första stunden läsa sin roll pedantiskt långsamt, höra på sig själv hur väl det låter, när alla bokstäverna äro med. Sedan ökas tempot av sig själv, och när han då glider över ljuden, låter det helt naturligt och icke alls pedantiskt.

Men först och sist taga tonen ur struphuvudet för att forma ut ljuden i munnen.

Den, som talar väl, är alltid gärna hörd, även om han är en måttlig skådespelare; han misslyckas aldrig, skämmer aldrig bort, får roller och kan gå mycket långt. Har han däremot en skön stämma och förälskar sig i den, ja, då stannar han ofta vid det och kommer icke längre. Det är en fara, det också! Alltså, låtom oss tala på scenen och icke prata! Dåligt uttal uppstår oftast vid små teatrar, där roller slukas och hastigt inslarvas, och där ingen regissör med myndighet och kunskap finnes.

*

Av fördel för skådespelaren är att han söker upp sitt naturliga röstläge (register) och odlar detta. I det läget hörs han bäst och vackrast under vanliga förhållanden; där är han alltid hemma och står aldrig rådlös.

Det finns dock sällsamma undantag, och jag vet en skådespelerska, som aldrig får begagna sitt vackra trolska altregister, emedan det icke hörs, utan hon måste skrika opp sig till sopran. Att vackla i lägena är att sjunga orent, och »harmoni-främmande toner» uppträda störande, emedan de införa stämningar, som icke höra dit.

Att tala så det »låter som teater» är något särskilt, som bör beaktas. Tonfallen höra icke till rollen, de gå bredvid som löshästar utan att dra; »man ser det blåa häftet i luften», därmed menas, att det läses innantill. Det verkar innanläsning och betyder, att artisten icke är inne i rollen, utan denna hänger utanpå ännu.

Dåligt uttal ersättes ofta av skrik, men eget är, att skrik hörs inte. Jag observerade på en general-

repetition en stor skådespelare, som ville karaktärisera den ilskna person, han skulle framställa, medelst att konsekvent skrika. Men ju mer han skrek, dess mindre hördes han. Han överröstade sig själv.

Nybörjaren bemantlar ofta sin blyghet med att skrika, och man frågar sig, varför han är ond, ty så låter det, och så ser det ut, då skrikandet framkallar alla symptom av vrede.

Men jag har på gamla Operans fjärde rad hört en skådespelerska, som viskade nere på den stora scenen, så att man fattade varje ord. Hon hade lärt sig tala, lärt sig själv tala genom sträng uppmärksamhet och genom att höra på sig själv och på goda talare.

Att begagna rollen till talövningar, att tröska sönder den, är icke god metod. Och att gå och läsa rollen för andra kan medföra olägenheten, att lärarens tonfall, egendomliga minspel, kanske även manér följa med och kväva egen individualitet. Bättre att tota till själv och söka odla sitt, även om det är litet.

Till talövningar (vokaliser) lämpa sig bäst vers; den bundna formen tillåter mindre slarv, då en överhoppad stavelse genast kommer versen att halta. Versen gör även att föredraget blir bundet, att man vinner legatot, som också ger prosan sitt behag. Detta legato, som jag så ofta bett Intima Teaterns personal iakttaga, betyder: att alla orden i frasen smyga sig efter varandra i rytmisk rörelse i enlighet med andhämtningen; det blir periodbyggnad med välljud och framhåller det väsentliga i meningen utan att kasta bort det oväsentliga; det är mänskoröstens och språkets vackraste resurs, där orden bilda ett pärlband i stället för att ligga i en hög och skramla som ärter.

Motsatsen eller nybörjarens staccato liknar stava

och inte lägga ihop; räkna upp orden i stället för att läsa dem; det andfådda, stammande, som slutligen utmynnar i pladder eller snatter.

(Som effekt, på sin plats, i upprörd sinnesstämning eller i vrede, som kippar efter andan, är dock ett staccato av verkan, som vi veta.)

Att studera in rollen! Det finns kanske flera sätt, men det säkraste är nog detta. Först att läsa partituret noga, vilket förr skedde på kollationeringen, som jag anser vara nödvändig. Jag har nämligen sett med fasa, huru stora artister picka ut sin roll som korn ur sand, och lämna resten åt sitt öde, såsom icke intresserande dem. Jag har också sett följderna därav: att de missfattat sin roll eller tecknat sin karaktär falsk. Då de icke vetat vad folk säger om dem, när de äro ute från scenen, så veta de icke vilka de äro. Det händer nämligen ofta i en pjäs, att de andra giva karaktäristiken av den som är ute, och vilken kan vara en självbedragare, som icke vet sin valör.

Jag har sett en stor artist, som förlorade sin största scen, emedan han icke förstod vad den handlade om. Publiken, som hört föregående scenen och voro inne i situationen, de fattade anspelningarna men kunde icke begripa, vad artisten menade med sitt spel. Han hade nämligen inte läst pjäsen.

Om nu huvudpersonen i ett drama karaktäriseras i exposén av de andra, så måste han ju vara bunden av denna karaktäristik och motsvara beskrivningen, följaktligen måste han känna den, eljest svär det emot, blir obegripligt och kan bli löjligt. Följande scen berättas mig ha avspelats på en repetition:

Premiär-aktören: Varför kommer han inte in? Ska jag vänta längre på honom?

E n r ö s t: Han kan inte komma in, för han dog i förra akten.

P r e m i ä r - a k t ö r e n: Dog han? Det var en annan sak!

*

Att analysera och studera en roll kan gå för långt, så att man ser avsikterna, vilka hos en flärdfull artist kunna övergå till knep. En pjäs kan även repeteras för länge, så att den förlorar sin friskhet. Scenisk konst skall vara konstnärlig, arbetsam lek, men inte exercis och inte filosofi. Lite slarv gör ingenting, ty det lämnar plats för improvisation, och jag har sett roller så överlastade med teknik, att trasorna slängt utomkring rollen.

Ordet karaktär, teckna karaktär, karaktärsteckning ha så ofta blivit missbrukade, att jag måste uppehålla mig ett ögonblick vid redandet av dessa begrepp.

Den skådespelare, oftast publikens gunstling, som spelar på sin person, vilken ju måste vara på något sätt sympatisk, efter som han är gunstlingen, han offrar oftast rollen och går fram själv, utan att i maskering bry sig om att likna rollen. Det är ett sätt, och det går till en tid. Han ger icke karaktären men något annat, som är vinnande och intresserar.

Karaktärsskådespelaren åter han utplånar sin person, kryper in i rollen med hull och hår, är den han ger sig ut för. Och jag har sett riktiga trollkarlar i den vägen, som jag beundrat. Men karaktärsskådespelaren kan lätt förledas att göra typer och förvandla dessa till karikatyrer. Karaktären är ju det väsentliga i människans i n r e liv: hennes böjelser, passioner, svagheter. Om nu karaktärsskådespelaren

framhäver det utvärtes oväsentliga, eller söker uttrycka det själsligt egendomliga i rollen med starka yttre medel, så är karikatyren lätt framme, och i stället för att göra en karaktär, så gör han en gubbe.

Med karaktär förväxlar man ofta typen eller originalet och fordrar så kallad konsekvens i teckningen. Men det finns inkonsekventa karaktärer, svaga, karaktärslösa karaktärer, osammanhängande, sönderslitna, nyckfulla karaktärer.

För att belysa detta vill jag hänvisa till min sista Blå Bok,* där jag påpekat, hur Shakespeare bär sig åt, när han tecknar människor i alla deras facer, och i motsats till Molière, som verkligen ger typen utan liv och lemmar (Den Girige, Hycklaren, Mänskohataren o. s. v.).

*

Att åhöra, på scenen, och stumt spel. Den, som icke har repliken utan åhör vad en annan säger, skall också verkligen höra på. Han får icke se utråkad ut, även om han hundra gånger hört, vad den andra säger; han får icke se ut i ansiktet, som om han bara väntade på replik, eller med otålighet avvaktade, att den andra skall sluta en gång och han själv komma till ordet.

Det finns hörare, som fälla ner ögonen och se ut, som om de memorera nästa replik, vilken de redan tugga för att ha i ordning.

Det finns andra, som begagna tillfället att räkna åhörarne i salongen, andra åter inleda ett lätt frieri

* En blå bok, avd. II, Samlade skrifter, del 47, sid. 788: Karaktärsteckning, och flerestädes. Stycket är även infört i Hamlet, Ett minnesblad, i denna volym, sid. 77 och följ.

med publiken och med ögonen och axlarna eller framfoten säga: »hör så dumt han talar, vänta när jag kommer. Haspla på du, jag är strax färdig, och då skall du få.»

Andra *försöka* se intresserade ut, sätta upp ett lyssnande ansikte men se bara falska ut, trumma med händerna och röra på läpparne, som om de följde med vart ord som sägs.

Den som hör skall icke falla ur rollen, utan hans ansikte skall reflektera den andres anförande, och man skall kunna se, vad intryck detta gör. Detta låter ju enkelt och är ju elementärt, men det är mycket svårt, lika svårt som att i sällskap med låtsat intresse åhöra en känd historia eller anekdot. Jag har dock sett mästerverk av åhörandets konst och av stumt spela. I Fröken Julie har jag sett Jean åhöra Frökens långa biografi, såsom om han hörde den första gången, fastän han hört den 150 gånger; och i samma pjäs har jag sett kokerskan åhöra Frökens dödsfantasier om en inbillad lycklig framtid så, att jag måste applådera kokerskan.

Slutligen vill jag anmärka, att det just är som åhörare den självиske, elake skådespelaren passar på att annullera eller spela ner sin rival. Genom en väl beräknad sinnesfrånvaro, genom att göra sig hård, vända ryggen till, göra en skeptisk otålig min kan han leda intresset från den talande, utplåna dennes ord och person och rikta uppmärksamheten på sig själv. Men den talande skall icke förlora behärskningen, icke bli ond, utan upptaga den andres taktik, lämpa sitt spel efter hans finter, ta försteget om så behövs och med ett väl avpassat stilla förakt dema-

skera honom, så får publiken illusionen av att det hör till pjäsen, och situationen är räddad.

*

Placeringar. I allmänhet står ju angivet i pjäsen huru entréer och sortier äro tänkta, men ofta har författaren försummat denna del av i-scen-sättningen. Det blir då regissörens sak att ordna denna angelägenhet. Men att uppgöra en fullständig fälttågsplan förut, anses av sakkunniga icke vara möjligt. Det ger sig självt och efter hand på repetitionerna. Men när man funnit det bästa, så skall man stanna vid det, så att man går ut och in genom överenskomna dörrar, för att undvika sammanstötningar och löjliga möten. Oftast ger man de stora scenerna framme åt rampen, för att riktigt bli hörd och sedd, men ibland är motsatsen av större verkan. Förklaringar och uppgörelser utföras öga mot öga; längre utredningar och anföranden låter jag oftast ske vid ett bord med två stolar. Bordet skiljer och förenar antagonisterna; det ger också anledning till naturliga, lediga åtbörder, skänker vila, ger stöd åt armar och händer; stolarne få icke vara för låga, ty då hopklämmes figuren och får svårt att tala. Att sätta sig vackert på en stol och att stiga upp fordrar omtänksamhet. Herrarne få vara uppmärksamma på, att byxen faller vackert och täcker skodonen, icke åker upp och visar resåren eller strumpan; vidare bör knäet icke ge profil av spetsig vinkel, vaden icke heller möta foten i vinkelhake.

Väl chausserad bör man vara på scenen, ty parkettens ögon ligga i jämnhöjd med skådespelarens fot.

Vid några scener iakttages en rangordning vid

placeringen, så att premiärerna alltid taga försteget för de yngre, oavsett rollens vikt och värde. Sådant förbise vi och lämna åt rollen och situationen att avgöra.

Att rada upp alla medspelande vid rampen, när ridån skall falla för sista akten, är ur gammalt tyskt lustspel och tigger applåd. Som all flärd är sådant bannlyst hos oss, fastän jag sett det så nyligen som vid repris av »De unges Forbund».

*

Manér. När en skådespelare har funnit ett visst anslående uttryckssätt för de vanligaste sensationerna, och detta sätt gjort lycka, så ligger nära till hands, att skådespelaren tar till dessa medel i tid och otid, dels därför, att det är bekvämt, dels därför, att det lyckas. Men detta är just manér. Publiken fördrar dem hos sin favorit i det längsta, men kritiken ledsnar först och nämner det fatala ordet. Några exempel: det finns en artist, som glömmer munnen öppen efter sig; minen kom först från ett lustspel, där den passade, men när den begagnas i högre skådespel, så är den malplacerad. Den öppna munnen med hängande hakan är komikerns sätt att se dum ut, för att smickra publiken, men det ligger ironi också i den som säger: jag är inte så dum som jag ser ut; kanske det är du, som är dum; sedan blev den gapande munnen en körkhov, som begärde applåder. Det var icke blott manér här, utan brist på stilkänsla; minspel från farsen hör icke till skådespel eller tragedi.

En annan artist »går och plockar» osynliga noppor från klädningsärmen; detta med nedslagna ögon, betyder något försåtligt, insidiöst, och kan brukas en gång om året men inte var dag.

En annan rycker på axlarne, förmodligen åt sina medspelare, för att ställa sig in hos publiken och själv framstå som numro ett. En annan betraktar sina ben; en annan tar emot repliken med öppen mun och väntar ut den motspelandes harang med ett stelnat ansikte, vanställt av otålighet att få tala. I stället skulle hans ansikte återspegla i skiftande uttryck den andres harang.

När en stor skådespelerska för några år sedan fann upp att lägga nacken på ryggen och sätta hakan i vädret, så gjorde det effekt en gång, emedan det var tämligen nytt. Men när sedan posen gick igenom alla teatrar, så blev man led på den, i synnerhet när den var omotiverad. I min ungdom talte man om Fru Heibergs näsduk, som troligen kommit ifrån Paris. Detta betydde dubbelspel, så att händerna sleto sönder näsduken, under det ansiktet log. Detta kalla vi choser, numera. Eller när den förtvivlade fadren i Kabale und Liebe med leende ansikte skruvar fiolsträngarne, så att de springa. Damer på scenen »opererade med ögonlocken» en tid; men det var taget ifrån en bildhuggares plaquette av en berömd kokott.

Röstresurserna missbrukas också ofta till manér; någon har upptäckt sin sköna röst, och han förledes snart att ge konsertnummer med den; en annan har funnit sig bäst kunna röra med en gravstämma, och han stannar vid den; andra skratta omotiverat eller göra sfinxleenden.

Allt omotiverat begagnande av effekter är manér, konstpauser utan ändamål, falska sortier, rusningar, armrörelser, sprattel, ögonspel med publiken, gråt utan giltig orsak.

Spela på sin person. En vinnande, rik personlighet lämnar alltid ett överskott på rollen, där

hans individualitet tränger igenom, och han är gärna sedd, även om han icke spelar rollen. Om denne skådespelare får välja roller, så kan allting gå bra ända till levnadens slut, fastän han alltid är lika och spelar sig själv. Men i begränsningen ligger villkoret för hans framgång, och går han utom sin förmågas område, så visa sig hans brister.

Den verkligt stora skådespelaren ger rollen fullständigt, men adlad och förstorad av hans personlighet. Och den verklige skådespelaren kan återge alla roller och gör det med nöje, mer eller mindre dock.

Den skådespelare, som öppnar pjäsen och säger första repliken, bör taga sig ett ögonblicks meditation och tänka sig in i situation och stämning, så att han genast är inne i rollen. Den som svarar har nu fått tonen och skall behålla den. Har numro 1 icke träffat den, skall numro 2 söka den.

Ett drama bör alltid öppnas med långsamt och tydligt sagda repliker, ty publiken är ännu icke i ordning att höra och uppfatta; och utan att ha fått presentationer och exposé klara, kan man icke få reda på styckets innehåll och gång.

Ett vanligt fel är det, att den, som öppnar pjäsen, kommer in och »talar i fria luften» eller i alla väderstreck, vilket erinrar om nybörjarens sätt, vilket »låter som teater»: ett odeciderat sökande efter tonen, som förbryllar den, vilken har andra entrén, eller skall svara på repliken.

Går ett ord, i synnerhet ett namn, förlorat i exposén, så kan publiken icke hålla i sär de uppträdande personerna, förväxlar dem och finner dem icke i programmet, då det är mörkt i salongen.

Den, som har entrén, bör hålla sig i kulissen och

lyssna sig in i de innevarandes ton, och inte rusa in, medförande en vilt främmande stämning, som ofta sker.

När exposén, vilken alltid är litet undervisande, gått förbi i överdrivet långsamt tempo, skola de innevarande söka situationens sanna tempo, så att man icke råkar in i det sega, för långsamma, som gör publiken sömnig, och icke heller skenar, så att innehållet går förlorat.

Den, som har en sortie, bör förbereda den med ett ritardando (dragande på replikerna), och inte skutta eller rusa ut, så att han avklipper i stället för att avsluta och förbereda ny scen. (Där annorlunda är i rollen föreskrivet, gäller naturligtvis icke detta.)

Aktslut fordrar mera vårdad sortie, och mot pjäsens slut skall dialog och placering, åtbörd, minspel, hållning vackert och sakta falla ner, bebådande ridåns fall för sista gången. Med ett ord, publiken skall känna i förväg, att det lider mot slutet, och icke få ridåfallet som en överraskning, så att den sitter kvar och väntar på mera.

Skådespelaren skall behärska rollen och icke låta sig behärskas; det betyder: icke låta sig hänföras eller berusas av orden, så att han tappar besinningen. Han skall hålla reda på sig, icke falla i sken, och detta kan han först, när rollen gått över från minnet ini föreställningen eller fantasien. Då sitter rollen fast i själen, och medvetandet står på vakt. En roll, som icke trängt längre in än till minnet, den klingar ihåligt eller icke alls, och den kommer ut falsk. Men faran härvidlag är för mycken medvetenhet, som slår över till kall beräkning, beräkning av effekt, understrykning, »flaggning» o. d.

Skådespelaren skall även vara så stark, att han förblir oberörd av de medspelande och icke låter locka sig in i deras tongångar. En svaghet, tillfällig eller icke, kan narra skådespelaren att anpassa sig efter den han talar vid, så att han släpper av sin roll, och börjar tala i flera tonarter, alltefter som interlokutören ger an. Då vacklar alltsammans, »harmonifrämmande toner» insmyga sig, rollen upplöses och förlorar hållningen.

*

Den, som äger huvudrollen, bör icke gå ut och distrahera sig med läsning eller konversation, ty inne på scenen och i salongen sysselsätter man sig i hans frånvaro med hans person. Han liksom finns kvar därinne, och han har de osynliga trådarna till stämningen i sin hand.

Därför bör han också synnerligen vårda sina sortier, att han icke tar något med sig, när han går, och därmed lämnar ett tomrum efter sig, sliter sönder det som nyss vävdes.

Varje skådespelare passar själv sin entré; därmed får han ett litet band på sig, att han i kulissen kan träffa tonen och finna tempot.

Då vi nu vid Intima Teatern söka undvika det uppstyltade, måste vi å andra sidan akta oss att falla ner i det banala. Enkelt, men icke tarvligt, ledigt, men icke hafsigt.

Skådespelaren, även på denna lilla scen, skall alltid minnas, att han icke spelar för sig själv däruppe på det trånga rummet, utan erinra, att det sitter en folksamling på 150 personer därute i salongen, och att dessa äga rättighet att få *se* och *höra*. Det duger därför icke att prata rollen; den skall talas fram i för-

storad skala, liksom folktalaren eller åtminstone talaren måste höja rösten och frasera för att bli hörd och förstådd.

Även den intimaste scen skall därför ges med en tanke på åhörarne, utan att skådespelaren spelar f ö r eller m e d publiken. Han skall icke ge sina ögon eller sina repliker åt publiken utan åt sin moitié på scenen, dock icke så, som om de voro ensamma i rummet. Varje försök att dedicera en fras till salongen, eller taga åhöraren till förtrogen, att göra sig till för, söka gunst hos publiken bör vara bannlyst.

Den, som stryker under, pekar på en replik, kan lätt såra åhöraren, som vill förstå själv och icke mottaga upplysning eller undervisning.

Rollen själv skall säga ifrån, när skådespelaren skall ge ut sina blickar eller tala med ögonen. Missbruka ögonen heter på tyska »mit den Augen arbeiten». En kärleksförklaring skall ju alltid riktas till föremålet och sker således face à face, och icke utåt salongen.

Att vända ryggen åt publiken kan vara tillåtligt, om rollen motiverar det, men bör icke missbrukas i stora uppgörelser eller avslöjningar, där man vill se minspelet.

En viss självkänsla begär man få se hos skådespelaren, och säkerhet imponerar, men självkärhet och tvärsäkerhet sårar, utom hos publikens gunstling, som kritiklöst får göra vad den vill — till en tid.

Skådespelaren är ju en illusionist, skall ge illusion att vara en annan än den han är. Äger han en stark, rik personlighet, så tränger ju denna igenom och det blir ett plus, som just gör den store skådespelaren. Det är detta plus, som svårligen kan definieras och icke kan läras; en allmän stegring av fantasi, observation,

känsla, smak, behärskning. Han är lik de andra, har inga nya underbara egenskaper men äger allting i rikare mått.

Hemma läser han och mediterar, men man har sagt mig, att först i ensemblen på repetitionen börjar utarbetandet, och det är nog så. Men repetitionen skall, om stycket är allvarligt, hållas i allvar; är pjäsen lustspel, så blir det lustigt, men ett arbete i alla fall. Det finns stora teatrar, där man repeterar sorgespel såsom på varieté, och där man till och med parodierar stycket, utan att detta förtjänar ett sådant öde. Denna dåliga ton sitter kvar på föreställningen, och illvilja eller lättsinne kan spela bort en pjäs på det sättet.

*

Regissören är ju liksom kapellmästaren en icke gärna sedd person, emedan han sitter där bara för att göra anmärkningar. Han skall skolmästra även de mogna artisterna, och får ofta svar på tal. Erfarenheten har lärt mig, att artisten kan ha rätt, utan att regissören har orätt, ty en sak k a n i tvivelaktiga fall vara på flera sätt. Men det är då bättre att för husfridens skull taga regissörens uppfattning, då man ju måste stanna vid ett beslut. Och regissören är vanligen den, som ensam känner hela pjäsen med handlingens gång, alla intriger, alla roller; han vet i detta fall mest, och därför bör han ha utslagsrösten. Även om han själv icke är skådespelare och icke kan utföra partiet, så kan han veta hur det skall göras.

Må artisten säga åt regissören sin uppfattning och motivera den, men han skall icke obeskedligen jäva eller söka stuka, ty det grundlägger ett spänt förhål-

lande och kan ge anledning till fiendskaper, som verka olust och tvång, varav det hela lider.

Som författare har jag många gånger på generalrepetitioner sett en skådespelare återge en annan figur än jag menat. Om det har visat sig vara ett genomfört arbete, som icke förstör stycket, har jag icke ändrat utan låtit honom hållas. Bättre att han får genomföra sin figur, såsom han tänkt sig den, än att jag river sönder hans skapelse, som dock är något helt och håller ihop. Författaren bör ju bäst känna sitt stycke och veta, vad han menat. Men han kan ha varit så länge ifrån det, att han glömt detaljerna, och därför ha orätt gent emot skådespelaren, som har det hela i friskt minne, och då får författaren erkänna, att han har orätt. Och jag har som författare sett skådespelare, som gjort mer och bättre av en försummad figur, än jag drömt om. Jag har även efter en generalrepetition nödgats erkänna: detta är visserligen icke mitt arbete, men det är lika bra, på sina ställen bättre, på andra sämre.

Och därför har jag stannat vid: så mycken frihet som möjligt är åt den sceniska artisten i hans arbete, eljest blir han bara elev hela sitt liv.

Jag har nämligen sett subjektiva regissörer, som exercerat och tröskat sönder pjäsen, och jag har sett dem som velat påtvinga alla artister, unga och gamla, herrar och damer, sina gester, sina tonfall, sin egen bräckliga stämma, sina maner, ja till och med lärt dem knep och choser. Det befatta vi oss icke med.

Vad mask och kostym beträffar, brukar skådespelaren bäst förstå den saken, och en viss frihet bör råda i detta fall, men är ett påtagligt fel begånget, så måste

regissören få lov begära ändring, eller fordra den, då saken icke är tvivelaktig.

I ömtåliga stycken, särskilt i kostympjäser, måste regissören ensam välja färgerna för att få dem att stämma och verka i ensemblen, men han rådgör ju gärna med huvudrollerna och tar nog skäl, där dessa äro bindande.

*

Publikens gunstling är en egendomlig men mycket vanlig företeelse. Det är icke den stora talangen, scenens prydnad, den erkänt förste, den obestridde, utan det kan vara något mycket tarvligt. Något intagande, vinnande i en obetydlig människa, som äger ett inställsamt väsen, tidigt blir lancerad av ett kotteri, höjd till skyarne av vänner inom kritiken, och åt vilken väljas sympatiska roller av icke för invecklad art, påtrugad ofta en godmodig publik, som tycker det är smickrande nog att se sig uppmärksammad eller fjäsad av en storhet på scenen.

Spelar på en lycklig naturell, ett par vackra ögon, ett par klingande toner, en näpen gest, en vågad min, men spelar icke på sin person, ty där finns ingen. Ger ett slags antispiritistiska séancer, där alla knepen äro synliga, emedan de icke kunna döljas, och kan antaga dimensioner, vid stora festtillfällen utnämnas till »stor» och som en illusionist ge illusion av talang. För denne eller denna är scenisk konst ett högre koketteri, och salongen en verklig salong, där salongslivets triumfer firas såsom sceniska.

Under åtta år följde jag en sådan kometbana. Första året var jag anmodad yttra mig, och erkännande det medfödda anlaget; övervunnen av en natur-

lig schwung i rörelsen, kunde jag dock icke böja mig för den obefintliga talangen, ehuruväl jag hoppades här skulle något betydande växa fram, och som jag uppmuntrade. Det jag sedan såg var ingenting. Jag hörde ingenting, ehuru jag trodde mig höra, och det jag såg var overkligt, svävande, en projektionsbild på rök. Men jag blev konfunderad, då publik och kritik höjde till skyarne, och jag tillbakahöll mitt omdöme av fruktan jag misstagit mig.

Nästa uppgift var stor och allvarlig, men jag märkte icke allvaret, såg icke en min eller åtbörd observerad, men under allt ett inställsamt väsen, som strök sig mot publiken och sökte få medhåll samt lyckades. När jag sade ifrån, att det var idel falskhet, så nedvoterades jag, och så blev jag borta i sju år. Under tiden hade ryktet vuxit mig över öronen. Gunstlingen hade stigit till storhet, och man hade mejat en blodig väg för segertåget, där små och stora lågo nedtrampade.

Dock, där gick parallellt en underström av kritik och motstånd, så att bifallet aldrig var odelat. Oppositionen kunde ibland bryta fram och säga: »detta är frånvaro av talang, det är blanka intet!» Detta gjorde, att medpartiet ökade på buden ännu mera, och snart var kulmen uppnådd.

Då måste jag med en dag och se, på underverket. Jag kom och såg! Välsinnad, färdig att beundra, beredd i nödfall till överseende, som jag trodde obehövligt. Och nu såg jag efter åtta gångna år: en resonör utan röst, som en utsjungen tenor, utan att bäras av någon själsrörelse, utan spänning, utan intresse, livlöst, talanglöst.

Det var blanka intet! Det kunde inte rättas, inte

bättras, ty där fanns intet att rätta på, intet att göra av. Men det lyckades ändå! Publiken såg sin gunstling ännu, sådan han varit, men icke var mera, hörde en stämma, som icke existerade.

Detta fenomen kan endast förklaras som en hypnotisk seance, där klena huvuden inbillas se och höra vad som hälst, men där även publiken ger gunstlingen tillbaka intrycket av att vara en storhet, ty något överlagt skälmstycke kan det icke kallas. Så mycket mindre som gunstlingen lever i en evig oro att vakna ur sitt rus och förlora förmågan illudera, pinas av ovissheten om talangen finns där eller icke. I stunder av djupaste missmod växer tvivlet till visshet och blir till förakt för konsten, och för publiken, »som låter lura sig».

Det ömsesidiga uppvaknandet blir förskräckligt. Men artisten, som först missbrukade scenen till privat utställning av sin fåfänga, och offrade heder och samvete för ögonblickets gunst, den har ingen annan lön att vänta, även om medlidandet är uppriktigt. Det obegripligaste vid detta fenomen är dock, att de dyperade läsa gunstlingens fel som förtjänster och se bristerna såsom fullkomligheter; och när slutligen det enda obestridliga, den charmefulla naturellen, ungdomens fägring, den smärta gestalten är borta, så fortsätta de förblindade att se — det som icke finns. Det påminner om att förvända synen, öva trolldom, och de kvinnliga gunstlingarna åldras också som häxor.

*

D i r e k t ö r e n. Dennes förnämsta egenskaper äro: smak att välja repertoar och omdöme vid rollför-

delningen. Att läsa en pjäs är nästan som att läsa partitur; det är en svår konst, och jag vet icke många som kunna den, fastän många föregiva kunskap däri. Själva anordningen av texten, där ögat skall irra från den talandes namn till repliken, kräver uppmärksamhet; den skenbart ointressanta exposén måste genomkämpas och noga inpräntas, då den ju innehåller ränningen, varmed vävnaden är uppsatt, spelet inom parenteserna fördröjer också och distraherar. Än i dag, då jag läser Shakspere, måste jag med en penna göra anteckningar för att skilja de många personerna och särskilt de mångtalande bipersonerna, och alltjämt måste jag återgå till personförteckningen samt titta i första akten för att se efter, vad man sade då. Minst två gånger måste man läsa en pjäs för att ha den klar, och för att kunna utdela rollerna måste man gno igenom stycket flera gånger. Vanligen är det endast författaren (översättaren) och regissören som kunna pjäsen, och därför äro dessa mest kompetenta att besätta rollerna. Men direktören har just blivit direktör för att erfara maktkänslan vid utdelandet av rollerna; därför tar han ogärna råd, och därför blir stycket ofta illa besatt. Men även därför att personlig hänsyn, favoritskap, antipati, mannamån få göra sig gällande. Den, som känner personalen, varje artists naturell, förmåga och begränsning, han ser strax vid läsningen, var han har sin man. Men det finns direktörer, som icke sett alla sina givna stycken och därför icke känner, vilka förmågor han äger; rollbesättningen blir då på en höft, så att stycket lider och artisterna plågas av motbjudande uppgifter.

Men även den samvetsgranne direktören har svårt att fördela arbetet, ty han måste tänka både på teatern

och skådespelaren på en gång: att teatern icke förlorar en arbetskraft, och artisten icke går sysslolös och blir glömd. Ibland tvingas han även av ekonomien att köra med publikens gunstling, »som drar», i stället för att fresta en ny lovande kraft.

Är direktören regissör tillika, så kan huset bli väl skött, men om direktören skall spela och ligga i repertoaren, så kan det gå vid en mindre teater, men vid en större går det illa.

Vid valet av pjäser har direktören icke den frihet som sujetter och författare inbilla sig. Beroende av den rådande smaken, konjunkturen eller stämningen nödgas han ofta välja ett stycke, som folk vill se, även om det är mindre värdefullt. Hur långt han kan gå i medgivande åt dålig smak beror på hans artistiska intresse, på teaterns ekonomi och på de traditioner, som äro häftade vid hans scen. Är man van få se goda allvarliga stycken på hans teater, så vill man icke ha lustspel eller farser där, ehuruväl man tolererar dem på en annan scen.

Författare förvånas ofta, när de få tillbaka ett riktigt gott stycke. Men orsaken kan vara dels att motivet just har varit oppe på denna eller andra scener, så att det är utslitet, och man icke vill ha mer av den sorten, dels kan stycket oaktat förträfflig teknik vara tråkigt, en annan gång pinsamt, en annan gång omöjligt att besätta, dyrt att sätta upp. Ett exempel är, ur klassiska stycken, Kung Lear. Den skulle alla teatrar vilja spela när som hälst, ty den är intressant, livlig och väl gjord, men huru ofta äger en teater den verkliga gubbe med jättekraften kvar, som här fordras?

Emellertid: att följa publikens smak kan vara

riskabelt, ty smaken ändras oupphörligt och ofta helt hastigt. Nu springer man efter uniformer på scenen; det går lysande ett par säsonger. Så köper direktören osedd en dyr militärpjäs med mycket dyr uppsättning. Den faller; smaken hade ändrat sig!

Det är icke lätt vara rådgivare åt en direktör; den enda ledning man kan ha vid sökandet efter »publikens smak» skulle väl vara att finna i samtidens frågor, i dagens litteratur, i allt, som upprör sinnena. Men en vacker dag är man led vid diskussionen och vill tala om helt annat, glömma de ledsamma tvisterna; man längtar till fred. Därför kunde en idyll såsom Abbé Constantin komma mycket lägligt mitt i Norastriden; Livet på Landet begagnas än i dag som åskledare och när som hälst; Gamla Heidelberg blev en oas på ökenvandringen, och Don Cesar är alltid bra att ta till, när man vill avbryta en obehaglig träta. Men man skall ha väderkorn för att veta, när diskussionen är mogen att avslutas, så att man inte kommer dimpande ner.

Direktören skall även kunna känna i luften, när publiken vill ta emot ur den klassiska repertoaren. En teater med understöd av allmänna medel skulle vara skyldig att då och då ge ett klassiskt stycke. För att njuta ett sådant fordras god vilja, litet bildning och förmågan historiera sina begrepp. För att njuta uppriktigt och odelat av ett klassiskt stycke fordras ju vetande, så att man äger förutsättningarna för att fatta vad som åsyftas, när det refereras till saker betraktade såsom kända. Man bör således känna Antigones historia, veta vem hon är, innan man går att skåda denna sista akt i en tragedi.

De äro icke roliga, klassikerna, säger man. Men

man bör gå igenom dem, och för de uppväxande är det ett välgörande studium. Det finns saker, som man icke behöver se, men måste ha sett, liksom främmande städer, muséer och katedraler.

Dock finnes i den klassiska repertoaren stycken, som intressera i alla tider, och där figurerna skulle väcka deltagande utan mask och kostym. Hamlet är alltid begriplig och hans öde rörande; Faust, 1:a och 2:a delen, bör ges ibland, men icke 1:a ensam, ty den är utsliten som operatext; Don Carlos, Maria Stuart, Orleanska Jungfrun äro icke föråldrade, och Schillers stränga, vårdade form, någon gång pedantiska karaktärsskildring, ger fast hållning åt hans dramer; Molière har sina beundrare, fastän jag aldrig tyckt om honom; Oehlenschlägers Axel och Walborg älskades icke av vår okänsliga tid, men den kommer igen; Hakon Jarl och Aladdin vänta på uppståndelsens ögonblick; Holbergs Jeppe och Erasmus Montanus kunde gärna ökas till med flera, kanske Barselstuen, Den Stundeslöse och andra; av Calderon behöver man endast känna Livet en dröm, men där finnas nog flera värda att spelas. Om det lönar sig för oss att fresta på Corneille och Racine, det vet jag inte, men deras viner synas icke tåla export och icke heller omtappning (= översättning). Tyskarna ha grävt upp Kleist och Hebbel, men för mig förbli de fossila liksom Lessing.

Men vi måste reda om i begreppet klassisk. Det är icke bara att äga ett stort namn eller vara död för länge sedan, som gör ens verk förträffligt. Goethe var teaterdirektör och skådespelare, men hans formsinne svek, när han skulle bygga ett drama. Egmont är icke klassisk i mening av fullgod. Den vacklar i

formen och är hafsigt gjord. Man begär den dock då och då, för att få höra Beethovens uvertyr, liksom man ropar på Antigone för Mendelssohns körer. Clavigo är dålig, i romanstil; Stella går på inlägg liksom Geschwister. Men Goetz i all sin skenbara formlöshet är sträng i konceptionen. Med sina 56 tablåer hänger den fast ihop, intresserar och lever; mest för tyskar dock.

Tasso är vacker, vis, fängslande, men tål icke vid översättning; kan väl aldrig nå den stora publiken, som känner sig främmande för skalder och artister på scenen.

Att blint beundra allt, som är signerat med stora namn, medför den faran, att man värderar det dåliga och får dålig smak. Goethe beundrade själv sin Lustspel, Der Bürger-General och Gross-Kophta, men eftervärlden har kallat båda för smörja. Flera av Shaksperes lustspel äro smörja, och den store klassikern hade för några år sedan ett fiasko härstädes med en hittills beundrad komedi, som då avslöjades fullständigt.

Av de gamle Grekers tragedier finnas nog fler än Antigone, och den upprörde Euripides förtjänade prövas, om icke han kunde röra vår samtid bättre än den lugne Sofokles.

*

Till nybörjaren. Många välja teaterbanan, emedan de äro roade av den, andra emedan de äro intresserade av den.

De förra leva i den villfarelsen, att det skall föras något glatt liv, artistiskt bekymmerslöst bakom kulisserna. Men det är icke så. Det är ett strängt, tungt

liv i arbete, hela förmiddagen med repetition, hela aftonen med sminkning, kostymering och spel, slutande framåt midnatt. På lediga stunder, som aldrig existera vid somliga teatrar, skall läxan läsas, skräddaren och sömmerskan besökas. Den skådespelare, som ligger i repertoaren, är nästan aldrig ledig under säsongen. För honom finns intet nöje, ingen förströelse, icke ens hemlivet existerar för honom, om han äger hem. Han kan icke mottaga en bjudning på aftonen, det vill säga natten, ty då lider hans arbete följande dagen; på en middagsbjudning vågar han icke, »ty han skall spela på kvällen», det är uttytt: några glas vin kan släcka minnet eller exaltera sinnet, och sådant kan sluta med ett ridåfall, kanske för hela livet.

Men det är något annat också! Han går alltid med roller i huvudet, som aldrig är ledigt; och även om en pjäs går många gånger i rad och arbetet då ger sig självt, så kan ett sjukdomsfall inträffa, repertoaren ändras klockan 6 på aftonen, och då skall i hast ett annat stycke trollas fram. Detta kan ju aldrig giva någon ro, oavsett den naturliga oro, som alltid måste föregå ett uppträdande inför publik, ny varje kväll, ombytlig, opålitlig, nyckfull, ibland oregerlig, så att den ratar det bästa eller sätter sig på tvärn.

Som författare har jag slutligen kommit att tänka på, vad en skådespelare skall slitas, när han spelar ett plågsamt sorgespel, hälst många gånger i rad. Det kan sägas vara fingerade marter, men inbillade lidanden äro lika pinsamma som verkliga, och de tårar, som gjutas på scenen, äro fullt lika bittra och sanna som utanför.

I medgångens glada dagar då är skådespelaren den avundade; men succesen dunstar snart av och kan

följas av ett nederlag, som på en afton utplånar minnet av allt stort och vackert han förut gjort. Det är glömt, talas icke om, är annullerat. Så bräcklig är den äran och ryktbarheten.

Så komma de fatala ögonblicken, för den unge mannen och den unga kvinnan, då de skola lämna ungdomen bakom sig. Fanns där bara ungdomens charme, då är banan slut; fanns där mera, då blir uppflyttning i klass, men åldersklass; karaktärsrollernas tid är inne.

Men ungdomen behöver icke fly så hastigt, den kan kvarhållas, men med vilka offer. Fasta och späkningar, gå och lägga sig hungrig, stå som ett pelarhelgon mitt på golvet efter maten, aldrig fröjda ögat eller stärka hjärtat med ett glas vin. Figuren behåller sin ungdomlighet en tid; men så börja nerverna göra uppror, och rösten slocknar av brist på näring. Så kommer läkaren och ordinerar — allt, som kan befordra korpulens och således motverka och hindra ungdomlighetens bibehållande. Det är det olösliga dilemmat!

Men även om allt i detta fall går väl, så erbjuder banan så många andra törnen. Publiken kan ledsna på den bästa, annars bara; det kommer nya med nya metoder, ibland bara nya knep; artisten kan förlora gunsten, råka i oförklarligt hat, hos publik och kritik. Råkar han i delo med sin direktör, är han ofta förlorad, ty då får han dåliga roller och går utför. Blir han sjuk eller försvagas minnet, så är han såld. Och så vidare!

Detta har jag nu dragit fram för att skrämma dem, som välja banan, emedan de äro roade av den och av det glada livet. De som söka scenen av det stora intresset att få lida och njuta genom att reinkarnera sig

i och leva många människors liv på scenen, de låta icke skrämma sig. De gå dit deras genius kallar dem, genom eld och vatten, och de söka icke den falska äran, utan uppehållas av arbetet självt, belönat eller obelönat, med glädje eller utan. Scenen är deras värld och deras hem. Det konstverk de dana kan icke visas i bodfönster eller på muséer utan är bundet vid lokalen och vid ögonblicket, är förgängligt, försvinner i solen som en ofixerad ljusbild, lämnar slutligen bara ett minne, som dock kan utplånas av tiden och andras ännu större minnen.

Detta veta de kallade, men de fylla sitt värv och dö!

*

Nybörjaren skall ju börja med början, därför får han smårollerna, hälst anmälningsrollerna.

Nu skall jag genast säga ifrån, att författaren icke skriver anmälningsroller utan avsikt. En betydande person skall införas, hans inträde skall förberedas för att verka, och författaren vill fästa åhörarens uppmärksamhet på denna figur. Det är således av stor vikt för pjäsen, att anmälningen sker högt och tydligt, så att namn och titel höres. Höres det icke, så kan hela scenen gå förlorad, då åhöraren plågas av ovisshet om vem han har äran göra bekantskap med. Därför skall nybörjaren icke förakta anmälningsrollen, och han skall även veta vem han anmäler, dennes betydelse i pjäsen, och känna den blivande situationen, om denna blir lugn eller hetsig, avgörande eller icke; allt detta skall höras i anmälarens tonfall och tempo.

Men det finns även en annan orsak, varför eleven icke bör slänga den lilla rollen ifrån sig. Det kan hända,

att direktören eller regissören står i kulissen och observerar. Märker förmannen då hos eleven en sann åtbörd eller ett riktigt tonfall, eller upptäcker han en vacker stämma, en behagfull personlighet och märker, att i nybörjaren röjes allvar och bemödande, frånvaro av högfärd, så kan den unges lycka vara gjord. Sådant har jag sett, att en talang upptäcktes i en betjäntroll, i en röst från folket, en härold, en soldat.

Men eleven skall å andra sidan icke göra för mycket; icke armbåga sig fram såsom varande biperson, icke fästa onödig uppmärksamhet på sig och icke heller ställa sig över rollen och med förakt se ned på den.

Jag har varit elev; det är icke roligt att hänga i kulissen och vänta tre timmar på en entré i femte akten. Men tiden kan tillbringas nyttigt och tämligen angenämt, om man följer med de spelande, lyssnar och ser, ser och hör, huru olika de äro varje afton, observerar huru skiftande publiken är, hur den reagerar olika mot de uppträdande. Där är skolan och platsen för studier, isynnerhet om eleven får tillfälle se huru roller dubbleras, då han kan jämföra olika artisters olika uppfattning av samma roll.

Att läsa mycket böcker om skådespelarkonsten vill jag avråda ifrån. Studierna göras ute i vardagslivet genom observation på levande människor, på repetitionerna, på föreställningarne. Den, som är född med utförsgåvorna, tycker att den sceniska konsten är lätt, den, som har anlagen men outbildade, finner den svår; den inåtvände, i sig själv bergtagne, finner den snart omöjlig, ty det finnes bundna naturer, som äro omöjliga för scenen.

* * *

Till Intima Teaterns Personal.

Då vi nu inöva en ny pjäs, Fadren, begagnar jag tillfället säga mina önskningar rörande uttalet av svenska språket på scenen.

Vi spela ju icke lustspel eller lägre komedi, därför måste språket hållas uppe, att det icke genom slarvigt uttal förlorar sina resurser som uttrycksmedel.

Alla bokstäver skola från början uttalas tydligt; sedan glider man över dem, utan att utelämna dem.

Vi säga således skall (icke ska), är (icke e), var (icke va) o. s. v., dock med urskillning.

Konsonanterna vårdas särskilt. Ex.: Fort (icke fott), stort (icke stot); S uttalas som S och icke som Z (läspning). Teatern, icke Teaten o. s. v.

I allmänhet talas för fort på vår teater; den är visserligen liten och intim, men det sitter 150 personer ute i salongen, vilka köpt sig rättighet att höra. Skådespelaren hörs endast genom långsamt och distinkt uttalande av varje bokstav; genom f r a s e r i n g eller musikalisk interpunktion, det är framhävande av viktigare ord och undanhållande av oviktigare samt en riktig uppdelning av frasen; n y a n s e r i n g eller iakttagande av höjning och sänkning, accelerando (påskyndande) och ritardando (återhållande), pausering, legato och staccato.

För att kunna tala långsamt och väl, bör man i allmänhet binda periodens alla leder och ord (legato), dock så att interpunktionerna svagt höras; staccato begagnas endast, där rollen sådant föreskriver.

På första repetitionerna, vilka begagnas som talövningar, skall det talas överdrivet långsamt.

Sedan när tempot ökas, blir uttalet ändock tydligt, ty alla bokstäver höras, emedan de äro inövade.

I allmänhet skall man tala med bröströst och icke bara med munnen, ty med bara munnen viskar man.

För att tala väl, som är huvudsaken på scenen, behövas inga lektioner, endast aktgivande på sig och motspelaren, höra på sig själv, tänka på vad man säger.

När man sett så mycket skådespelartalang, hopad nästan, vid Intima Teatern, har man också beklagat, att talets konst är försummad, på flera händer.

Därför har jag velat i tid påpeka denna brist, på det att vi må söka det fullkomliga, även om vi icke nå upp det.

Den 26 juli 1908. *Regissören.*

HAMLET

ETT MINNESBLAD PÅ ÅRSDAGEN DEN 26 NOVEMBER
TILLÄGNAT INTIMA TEATERN

Det är icke så inbjudande att skriva om Shakspere, då varje datum och faktum som rörer hans liv och gärning är betvivlat. Därför började också den danske kritikern sin stora bok om Shakspere med den bekännelsen att om Shakspere vet man nästan ingenting. Man vet inte när han var född, hur han stavade sitt namn, och i slutet av förra seklet betvivlade man att han funnits; det var som bekant Lord Bacon som skrivit hans pjäser, ända till i våra dagar Bleibtreu bevisade att det icke var Bacon som skrivit dem, utan en annan Lord (vars namn jag icke har till hands). Allt detta måste jag förklara konstigt, ty Shakspere var aldrig misskänd på sin tid, ännu mindre okänd; och samtida litterater (Ben Jonson) nämna honom med beundran och kritik. Man kände namnet på klubben (Havsjungfrun) där han blommade; och hans vänner (sedermera fienderna) Burbadge och Green voro ryktbarheter. I David Brewsters Edinburgh Encyclopedia har jag nyss läst en lång garanterad biografi med stamtavlor och data i överflöd, så att jag hyser inga tvivel om skaldens existens; och om också vissa anekdoter om ungdomsstreck såsom tjuvskytte och dylikt skulle vara osanna, så är det mig lika egalt som om de voro sanna.

På annat ställe (i Tjänstekvinnans son) har jag bekänt, att Hamlet omkring 1866 var mig en uppenbarelse och en milsten i mitt mörka liv mest av subjektiva grunder, men jag har även erkänt att Shakspere sedermera icke blev min favorit. Där fanns något min natur främmande, som jag icke kan förklara vad det är, och vilket gjorde att jag höll honom ifrån mig, ehuru jag sedan vid universitetet måste trumfa i mig några tragedier på engelska språket och förstöra dem med experiment i komparativ linguistik (Diez' metod). Detta var på 1870-talet. Omkring 1880 såg jag Macbeth på teatern, men var icke förtjust; man hade stympat texten och störde åhörandet med trollspeglar och trampoliner, och den rätta andakten saknades hos de gamla skådespelarne, vilka arbetade med de »stora tagen». Sedan har jag endast sett Othello och Midsommarnattsdrömmen. Men vid sekelslutet låg jag vid universitet och gjorde om en del studier, därvid även upptagande Shakspere. Oblandad var icke njutningen, men jag var besluten studera hur han byggde ett drama. Det är då jag märker att Shakspere både är formlös och på samma gång en sträng pedantisk formalist. Alla stycken äro skurna i samma snitt, fem akter, med fyra eller fem tablåer, men hur detta är gjort det kan man icke se. Här börjar det, så går det framåt, som ett streck, till slutet. Tekniken syns icke, ingen effekt är beräknad, de stora slagen stå efter välförrättad uppmarsch, och så kommer fredsslutet med trummor och trumpeter. Någon har sagt att det verkar som naturen själv, och jag skriver under.

Det vi kallar en scen efter franska (Sardou) begrepp, är frukten av en väl uttänkt strategik och en raffinerad taktik. Vi nyare måste arbeta med förbere-

delser, antydningar, hemlighetens utminuterande, revirement (bakslag), peripetie, minor och kontraminor, parallellismer (det är min force!), Shakspere är burdus, talar om allt vad han vet i första akten. Här är Hamlet, om vilken vi ingenting veta. I första aktens första scen kommer en vålnad och talar om allting, även sådant som Hamlet icke vet.

Här är Richard III: I första akten kommer den mördade Henrik VI:s lik, änkan går bredvid. Halt: Richard (Gloster) friar, och efter 8 sidor i tryck har mördaren fått nästan ja. Det är så mästerligt gjort att det blir sannolikt, och det är ingenting att anmärka på det; jag har enkom studerat den scenen för ett ändamål liknande detta. Men en nutida fransman skulle ha använt alla fem akterna till att framkalla detta ja från den mördades änka till mördaren, och detta arbete skulle ha intresserat honom enbart. Men det är detalj för Shakspere, och han går vidare, till ingens skada. Det är två olika sätt bara, lika bra båda!

I komedierna åter, där planeras och smides ränker; där talar man om i början att man ämnar spela ett puts, en komedi inuti komedien, och man ger hela uppränningen i förskott.

Vad vi kalla styckets arkitektur eller ekonomi, det bryr Shakspere sig icke om, utan han berättar en historia i oratio recta och därmed väl.

Det var denna konstlöshet i konsten som Voltaire förargades på; men i tider av förkonstling i dramat är det gott att friska upp sig vid naturen, och Shakspere är naturen själv. Naken som ett barn visar han ohöljt vad som beslöjat skulle stöta. Och hur hafsigt han än komponerar, så bärs det alltid av en inneboende konceptionens form och en aldrig svikande spännkraft.

Shakspere går aldrig opåkallad till verket; skriver icke för att skriva; han tillhör icke de författare som jämt skola plita, förstående konsten att skriva om ingenting, eller som skriva för att vara någon behaglig, eller rent av för att visa andra att det ingen konst är. Han är alltid fylld av ett patos; han hatar eller älskar, stormar mot ödet, ger sig, stormar igen, men hur han bär sig åt så blir hans huvudintresse: skildra människor, och detta gör han uppifrån, så att för honom »alla äro lika», utan att han därför är pöbelvän. Det kan han ju icke vara; och såsom han hånar hopens förmätna anspråk (icke de berättigade) i Coriolanus och Cæsar så hånar han kungars och drottningars gudapretentioner i de flesta av sina historiska dramer.

Men fastän han finns överallt, inkarnerar han sig i den för tillfället talande personen och ställer sig på hans ståndpunkt även emot sig själv. I Lear försvarar han äktenskapsbrottet i bastarden Edmunds monolog: »Natur, du min gudinna» (I: 2), men sedan visas Edmund som ett vidunder, då han bland annat låter hänga Cornelia, och han faller för sin broders hand, under det den äldste sonen Edgar framställes vara en bättre natur. Fadren Gloster, som i första akten skrutit med sin älskade bastard (Edmund), får upp ögonen för sveket när man slitit ögonen ur hans huvud: »Jag dåre! det har då Edgar orätt skett.» Bastarden har förrått honom!

Där sköter Shakspere nemesis utan pjosk, och när man citerar Edmunds monolog som försvar för äktenskapsbrottet, med utelämnande av det som följer, så är detta urkundförfalskning.

Nu nalkas jag Hamlet!

Jag har läst väl tjugu kommentatorer, men har slutligen funnit att en omsorgsfull granskning av texten är enda vägen att bilda sig ett omdöme om detta Shaksperes intressantaste och största verk.

Kompositionen är novellartad med sina bihandlingar och utflykter, det har redan Goethe i Wilhelm Meister anmärkt, och jag har funderat hit och dit om man skall stryka bihandlingarna eller icke. Skådespelaren som ger titelrollen vill naturligtvis skära bort skymmande träd för sin roll, men den synpunkten få vi icke anlägga, och Shakspere hade sina strider med skådespelarne, vilka utöva »de lånta fjädrarnas konst».

För att vinna klarhet i denna svåra fråga skall jag referera innehållet (fabeln) efter originalet. Men måste förutskicka två anmärkningar av vikt. I de första tryckta upplagorna av Hamlet i folio och kvart avvika texterna ifrån varandra, och inskjutningar synas ha ägt rum; tillägg av författaren för att göra glansnummer åt skådespelaren, godtyckliga skarvningar av direktörer, skådespelare och avskrivare till och med. Man får därför icke vara alltför pietetfull mot texten, ty man kan bomma vackert, om man av vördnad för skalden behåller en förfalskning, och stryker av hans original. Wilhelm Meister var icke så kinkig då han ville stryka följande: Oroligheterna i Norge, Kriget mot unga Fortinbras, ambassaden till den gamle onkeln, »den utjämnade tvisten» (?), den unga Fortinbras' tåg till Polen, och hans återkomst på slutet; Horatius' återkomst från Wittenberg, Hamlets lust att gå dit; Laertes' resa till Frankrike, hans återkomst; Hamlets beskickning till England, hans fångenskap hos

sjörövarne, Gyldensterns och Rorenkranz' död på Uriabrevet. »Allt detta,» säger Goethe, »äro omständigheter och händelser som göra en roman vid och bred men på det högsta skada styckets enhet och äro fel, då särskilt hjälten icke har någon bestämd plan.»

Dessa strykningar voro sannolikt alla vidtagna i den text jag såg på kungliga teatern omkring 1867, och jag saknade intet för att njuta av stycket som jag kände i dess helhet.

Men i samma väva började Dietrichson i Det Skönas Värld att ropa på Fortinbras, och det ropet har pågått sedan dess, men ohört, som jag tror, utom i München, där Hamlet är given orensad, vart enda ord! Detta experiment i München ansågs av kännare som lyckat, men jag tror icke det lockade till efterföljd, ehuruväl det kan bero på publikens motvilja mot nyheter, trots dess nygirighet.

Nu refererar jag handlingen i Hamlet, får jag se vilken åsikt jag därav kan få fram rörande styckets integritet eller stympning.

FÖRSTA AKTEN.

S c e n I. Vakten på Helsingörsterrassen avlöses. Horatio frågar om spöket har visat sig igen; när det talas om det, så kommer det, och försvinner. Man får veta att Danmark rustar sig mot Norge emedan Fortinbras den yngre rest sig; därför även denna trägna vaktgöring. Hamlets avlidne fader Hamlet I har i tiden slagit Fortinbras den äldre. Om detta skall betyda något nemesis-artat, släkthämnd, fädernas missgärning på barnen — det vill jag icke påstå ännu. Vålnaden kommer andra gången, och försvinner.

Horatio säger sig vilja gå och berätta synen för den unge Hamlet. (Alla gå.)

Scen II. Sal på slottet. Kungen talar; bland annat om unge Fortinbras resning; Cornelius och Voltimand avsändas till Norge i ambassad. Laertes ber att få återvända till Frankrike. Kungen frågar Hamlet om han hyser någon önskan. Hamlet, som fått denna styvfader för en månad sedan, önskar ingenting, bara att få återvända till Wittenberg, vilket kungen avråder. Drottningen biträder kungens mening, och Hamlet förklarar sig vilja lyda modren. Kungen ljusnar.

Hamlets första monolog: »Ack huru uselt, och huru platt eländigt är hela denna världens väsende.» — »Skröplighet! Ditt namn är kvinna.» Etc. — Horatio in; berättar om vålnaden. Hamlet beslutar att gå till vallen för att möta sin faders skugga.

Scen III. Hos Polonius. Laertes varnar sin syster Ofelia för Hamlet. Polonius in, säger avsked till sin son Laertes, som skall resa till Paris. Därpå varnar Polonius Ofelia för Hamlets kurtis.

Scen IV. Hamlets möte med Vålnaden, som endast vinkar åt Hamlet att följa honom avsides.

Scen V. Nu ha de gått till en avlägsen plats på terrassen, och Vålnaden berättar, vad Hamlet icke vet: att fadren dog mördad av sin broder, som först lockat modren. Uppmanar Hamlet att hämnas. Horatio, Marcellus och Bernardo avlägga ed till Hamlet 1:o att aldrig yppa vad de sett, 2:o att aldrig röja Hamlet i hans plan att ställa sig vansinnig för att utröna om kungen är skyldig.

Detta är en grundlig första akt: alla huvudpersoner äro presenterade, alla trådar knutna, allt vad

man behöver veta, har man fått i sig. Men där finns ett plus: Hamlets karaktär har undergått en förändring; ifrån att vara en melankolisk världsföraktare har han blivit maniakalisk och fått ett patos att leva för: hämnden. Ett beslut är fattat, och akten ändar med ett löfte, som väcker åhörarens lust att få höra fortsättningen. Denna första akt är således fullkomlig såsom exposé och komposition, även om man tycker att förberedelsen till Hamlets möte med Vålnaden är alltför omständig.

ANDRA AKTEN.

Scen I. Polonius anmodar Rinaldo att i Paris ha ett öga på Laertes; varför denna scen är gjord fattar jag icke, om ej för att karaktärisera Polonius såsom något knipslug. Ofelia berättar för sin far att Hamlet blivit rubbad. Polonius tror det är av kärlek till Ofelia. Går att tala om det för kungen.

Scen II. Kungen anmodar Gyldenstern och Rosenkranz att förströ Hamlet i hans svårmod. Polonius berättar att gesanterna återkommit från Norge och att han funnit orsaken till Hamlets vansinne. Voltimand och Cornelius in, och berätta att unge Fortinbras blivit häktad av sin farbror, men är lössläppt och ämnar nu göra ett krigståg till Polen. Nu berättar Polonius om Hamlets vansinne och visar ett brev som Hamlet skrivit till Ofelia. Hamlet har blivit avvisad av Ofelia och »föll i svårmod först och så i fasta, och så i sömnlöshet och så i svaghet».

Detta är en mycket viktig punkt, ty även om Hamlet beslutat spela vansinnig, så kan detta nya motiv, Ofelias refuse, ha gjort honom rubbad. Därför kunna

båda meningarna ha rätt, att Hamlet spelar vansinnig och är vansinnig, varom kommentatorer ha tvistat. Hamlets kärleksbrev till Ofelia börjar med tillgjord fånighet till »min själs avgud den högst förskönade (beautified) Ofelia», men i versen är förnuftet framme:

Tvivla du om ljust kan vara,
där som sol och stjärnor bo,
tvivla du på sanning klara,
på min kärlek skall du tro.

Nu besluter sig konungen och Polonius att bakom en tapet lyssna ut Hamlet och utröna om han verkligen älskar Ofelia. Då nu Hamlet träder in, stannar Polonius ensam och munhuggningen börjar. Här skall Hamlet spela vansinnig, men Shakspere släpper av sin intention och låter Hamlet tala som narren brukar tala: ironiskt, satiriskt, spirituellt, men icke vansinnigt, och Polonius tror icke heller på sinnesrubbning. Hamlet talar som Yorrick skulle ha gjort, denne hovnarr, vilken utgjort hans sällskap i ungdomen, och vars huvudskål han sedan återfinner på kyrkogården. Edgars låtsade vansinne i Lear, det är äkta, ty han pratar rent nonsens: t. ex.: »Den lede fienden hemsöker stackars Thoms i en näktergalsstämma. Hoppdans skriker i Thoms mage efter två spickesillar. Kraxa ej, du svarta ängel; jag har ingen mat åt dig.»

Rosenkranz och Gyldenstern inträda; och nu börjar en ny munhuggning, men intet vansinne; Polonius och skådespelarne inträda och Hamlet säger det klokaste som är sagt om scenisk konst. Hamlet håller därpå en monolog: »O vilken skurk och usel slav jag är». Tvivelsjukan har gripit denne i Wittenberg ut-

bildade Kasuist, som skall söka alltings yttersta grund, och han börjar nu undra om vålnaden bara var en djävul, som ville narra honom till synd, »på grund utav mitt svårmod och min svaghet — ty satan har med slika lynnen makt». Denna monolog liknar också Richard II:s i femte akten: »Jag går och grubblar på hur jag må kunna förlikna detta fängelse med världen.»

Denna andra akt utmynnar i Hamlets beslut att medelst skådespelet fånga konungens samvete i en fälla. Därmed har man kommit framåt ett gott stycke för att nå kulmen i tredje akten.

TREDJE AKTEN.

Scen I. Konungen frågar Rosenkranz och Gyldenstern om Hamlets tillstånd; anbefaller förströelse och stannar vid skådespel. Drottningen uttalar sin önskan att Ofelia »vore den ljuva grunden till hans kval». Konungen och Polonius, »som båda äro lagliga spioner», besluta nytt spioneri. Men konungens samvete har vaknat: »Olideliga börda!»

Hamlet in; monologen »vara eller icke vara», uttryckande ett gränslöst världsförakt och gående ut på självmord, men avbrytes av Ofelia. Duetten följer, varefter Ofelia uttalar sin övertygelse att Hamlet är vansinnig. Konungen och Polonius fram från gömstället; konungen tror icke på vansinnet, anbefaller en resa till England, för att utkräva skatt. Polonius föreslår inspärrning.

Scen II. Hamlet far ut emot skådespelare och deras konst; mot skrik och stora gester; men varnar

även för tamhet och ber dem stanna vid naturens blygsamma lagom.

Horatio kommer; Hamlet ger hans karaktäristik, i vilken ingår »ett muntert sinne och ett glatt mod» som aldrig visas av Horatio på scenen, vilken spelar som ett mehe och en skugga för att icke säga en medhållare av samma ull som Rosenkranz och Gyldenstern, vilkas »Ja, min prins» upprepas till leda av Horatio. Och Shakspere har slarvat med Horatio, ty han skildrar honom själv som en Jaherre, och icke sådan Hamlet ger honom. Horatio uppmanas hålla ögonen på konungen för att under skådespelet studera hans mimik.

Konungen, drottningen, Ofelia och hovet samlas, under det Hamlet är ironisk och spelar narr.

Nu kommer skådespelet, som är ett litet vårdat mästerverk, vilket oftast slarvas bort. Det är rimmad vers, och det är fullt av små fina iakttagelser, tankekorn, upptäckter. Pjäsen gör åsyftad verkan, kungen reser sig och går. Minan har sprungit som den skall i tredje akten, och nu rullar stenen utför. Gyldenstern och Rosenkranz inbjuda Hamlet att besöka drottningen på hennes rum; kungen är sjuk (av starka drycker? frågar Hamlet). Polonius kommer också i samma ärende, och Hamlet lovar att gå till sin mor. Men nu har han blodad tand: »Varm blod jag kunde dricka», men, tröstar han åhöraren strax därpå, »jag endast talar, icke brukar dolkar.»

S c e n III. Kungen avfärdar Rosenkranz och Gyldenstern till England (med det hemliga Uriabrevet); Polonius gömmer sig bakom en tapet. Kungen biktar sig i monologen, »min synd är svår», däri han visar sig mycket mänsklig: »Ned styva knän!» och

väcker både deltagande och medlidande. Nu kommer Hamlet in och vill mörda kungen, men faller in i sin kasuistiska universitetsmetod att filosofera över saken, som därför uppskjutes.

Scen IV. Drottningens rum, där uppgörelsen med modren sker. Hamlet är rå och grym, då han blottar sin moders skam, och han har glömt Vålnadens varning från första akten »att skona modren»; därför kommer också fadrens vålnad dragande förbi på scenen, både för att avbryta det obehagliga uppträdet, då Hamlet stuckit ner Polonius, och uppegga sonen till hämnd mot kungen. Varför modren icke kan se vålnaden, det blir en fråga, som jag icke kan besvara.

I första akten kunde råa knektar se spöket, vilket eljest anses förbehållet förfinade naturer. Modrens oförmåga att se i syner är väl ingen brist hos henne härrörande från en köttslig natur. Kanske Shakspere menat att den döde maken vill skona henne från fasan, och ensamt giva Hamlet en påminnelse. Eller har han begagnat detta truc för att motivera den följande diskursen, där modren säger att Hamlets syn är beviset på hans galenskap, varpå Hamlet motbevisar och yppar sin förställning, som han dock ber modren icke röja för kungen.

Hamlet veknar något och ber nästan om förlåtelse: »av idel kärlek grym jag vara får».

Hamlet går, släpande på Polonius' lik. Detta råa drag är ingen inskjutning, ty det omtalas i nästa akt två gånger i texten, och Hamlet uppgives ha gömt liket under en trappa i galleriet. Detta vidriga upptåg är så olikt Hamlet, att man gissat det skall föreställa ett utbrott av verkligt vansinne. Men även denna brist på logik i hans handlingssätt, då han tvekar fram-

för mordet på den brottslige konungen, men utan betänkande eller samvete sticker ner den oskyldige gubben och vanärar liket är ju symptom på rubbning. Polonius är dessutom hans älskade Ofelias fader, och den mäktiga kärleken brukar ju stråla ur på föremålets närmaste. Därför synes detta vilda utbrott av hat mot en oskyldig, godmodig man vara vanvett. Erkännes återigen att Hamlet trott det vara kungen, så skulle efter upplysning om misstaget, vreden ha lagt sig, och en känsla av lindrig ånger ha infunnit sig. Nu är scenen svårtydd, och utsläpningen av liket strykes utan kommentarier.

FJÄRDE AKTEN.

Tredje akten var bra gjord, som vi skulle säga; i den fjärde kompliceras saken, gamla motiv omvändas kontrapunktistiskt, ett revirement inträder, temat varieras i nya tonarter, och nya motiv införas.

Scen I. Kungen och drottningen tala om Hamlet, och drottningen berättar om mordet på Polonius, »den gode gamle mannen». Konungen vredgas ej, blir bara ledsen över »den unge dåren; men vi höllo honom så kär, att vi ej sågo vad vi borde». Om Shakspere menar att kungen hycklar dessa känslor tror jag ej, ty samvetet har vaknat, och kungen beklagar i biktmonologen, att han icke kan komma till riktig ånger. Konungen beslutar hålla rådslag med »de visaste bland våra vänner» för att avgöra om Hamlets öde och ställa saken till rätta.

Scen II. Rosenkranz och Gyldenstern råka Hamlet, trakteras med några glåpord, varpå de anhålla

få veta var liket är, samt inbjuda Hamlet att söka konungen.

Scen III. Konungen talar till sin svit. Han har låtit söka Polonius' lik; han finner det vådligt att Hamlet går lös. Men nu får man höra att Hamlet »är älskad av den vilda mängden, som dömer blott med ögat ej med tanken, och lägger endast syndarens straff på vågskålen, men ej hans brott».

Hamlet inträder och svarar elakt på kungens frågor, men har ingenting emot den engelska resan. Han går.

Nu röjer konungen sin avsikt att låta döda Hamlet i England, dock icke för Rosenkranz och Gyldenstern, utan för sig själv (och publiken) i en monolog.

Scen IV. Så kommer unge Fortinbras slutligen själv i en skenbart betydelselös scen. Men denna Fortinbras, det unga friska Norge, skall ju avsluta stycket, när det ruttna Danmark gått i graven. Jag antager att Shakspere velat presentera honom dessförinnan, och hela föregående delen av pjäsen har man talat om Fortinbras. Fortinbras talar bara om för sin kapten att danska kungen beviljat honom fritt genomtåg till Polen, och så går han. Men denna lilla scen tyckes även ha till ändamål att inverka på Hamlet eller ge honom anledning filosofera i en parallellism om sitt öde jämfört med Fortinbras'. Hamlet frågar nu kaptenen om avsikten med tåget till Polen. Kaptenen svarar: att det bara gäller en jordlapp som inte är värd fem dukater. Hamlet tycker, nu fullkomligt redig, att det är tokigt offra tvåtusen man för ett halmstrå. Och i monologen, »så allt som sker anklagar mig och sporrar min tröga hämnd», begrubblar han först sitt eget grubbleri, »sammansatt av tvenne

delar feghet och en del klokhet»; sedan beundrar han Fortinbras som för ärans skull vågar livet för ett äggskal, och klandrar sig själv som tvekar inför skipandet av rättvisa för en mördad far och skändad mor. »Min själ, från detta nu tag högre färd, var blodig eller är du intet värd.»

S c e n V. Drottningen kommer med Horatio, vilken slutligen får mål i munnen, fastän det är litet. Han talar om, att Ofelia blivit vansinnig. Om man nu lägger märke, så är Ofelia riktigt vansinnig, men Hamlet har bara spelat. Får man här lov att tänka sig någon psykologisk hund begraven? Har Hamlet gjort henne vansinnig? Har han smittat henne? Eller är det nog att hon förlorat sin far och sin käresta? Kungen talar därpå ensam till drottningen och berättar ett nytt motiv: Folket är i uppror, emedan Polonius blivit i tysthet begraven, och kungen är misstänkt för mordet; Laertes har kommit i hemlighet tillbaka från Frankrike, och man har inbillat honom att kungen har mördat hans far: Detta är ett Nemesisdrag, att kungen nu får oförskylt skuld på sig, under det han gick fri från sitt eget brott.

Det bullrar; en adelsman rusar in och berättar att Laertes övermannat vakten och står i spetsen för en upprorsskara, som kallar honom prins och ropar på »kungaval», »Laertes kung! Laertes skall bli kung!»

Här stå vi framför en våldsam antites (i Victor Hugos stil): Laertes har fått Hamlets patos: att hämnas fadrens död. Det är fuga eller kanon i behandlingen, då Laertes upptager och förer Hamlets stämma, men nu i basen (Hamlet var tenor).

Dörrarna sprängas. Laertes in beväpnad med folk. »Var ha vi d e n d ä r kungen?» — »Kunga-niding, giv

mig min far igen!» — Kungen uppträder nu verkligen kungligt, och är icke feg, medveten att »En konung står i sådant gudshägn att knappt förrädare vågar peka till, än mindre slå». — »Tala, unge man!» — Laertes rasar på; kungen förklarar sig vara oskyldig. Då avbrytes scenen av Ofelias inträde. Därmed är en pinsam explikation åhöraren besparad, ty Laertes skulle aldrig ha trott kungens ord, scenen skulle ha urartat till ett stormgräl som slutat med att båda dragit blankt. Denna scen är således ett strategiskt mästerdrag, en diversion, som leder striden in på nytt fält i stället för att uttömma krafterna i lönlös strid om en ointaglig position.

Sidorörelsen har lyckats; Laertes låter tala vid sig, då kungen ånyo svär att han är oskyldig.

Scen VI. Horatio får av sjömän ett brev från Hamlet, med resebeskrivning. De överföllos av kapare och Hamlet ensam blev fången. Han ber Horatio komma efter.

Scen VII. Kungen berättar för Laertes, att Hamlet har mördat Polonius och stått kungen efter livet. Laertes tror, men frågar varför kungen icke beivrat dessa brott. Kungen svarar: »Hans mor kan icke leva utan Hamlets blickar. Och vad mig själv beträffar är jag ju — det vare sig av svaghet eller dygd — med liv och själ så sammanväxt med henne... så trivs ej heller jag förutan henne.» »Det andra skälet varföre jag ej har velat draga saken inför rätta, är det att menigheten dyrkar honom...» Laertes tror och godkänner, men ropar på hämnd. Kungen skall just till att berätta vilka mått och steg han tagit mot Hamlet (Uriabrevet), då han avklippes av en budbärare. Två brev från Hamlet avlämnas, ett till kun-

gen, ett till drottningen. I kungens brev omtalar Hamlet, att han blivit naken landsatt på danska kusten, och att han i morgon vill inför konungen berätta orsaken till sin återkomst. Skrämd av Hamlets återkomst planera nu kungen och Laertes det kombinerade mordet på Hamlet. Kungen bjuder på floretten, Laertes bjuder över med förgiftad florett, kungen driver upp budet till en extra giftbägare. Laertes har undergått en våldsam karaktärsförändring, dock grundligt motiverad av fadrens död och Ofelias vansinne; och kungen har eldat honom i en antistrof mot Hamlets obeslutsamhet. »Men det man vill, det skall man göra strax, ty viljan ändras...» Laertes är med: »Jag vill i själva kyrkan mörda honom.»

Drottningen in, berättar att Ofelia gått i sjön. Därmed är Laertes' beslut orubbligt, och han går.

Akten slutar med att kungen ljuger för drottningen: »Hur mycket har jag ej bemödat mig hans raseri att dämpa!» (Laertes' raseri, som han eldade upp »Och hämnd bör gränslös vara!»)

Man kunde ju fråga vart upprorsmotivet tog vägen och varför Laertes' kungaval ej blev av. Ja, allt drunknade i virveln vid Hamlets oförmodade återkomst, kan man säga.

Och någon nyfiken frågar kanske också: Vad stod i drottningens brev från Hamlet? Därpå kan jag svara: Det angår oss inte! eller Det kan ni gissa! Med ett ord det är en likgiltig sak liksom en artighet, vilkens explicerande icke får uppehålla oss på vägen.

FEMTE AKTEN.

Scen I. Dödgrävarnes scen är en vilopunkt som man icke vill sakna, ty det gör så gott att få tala om annat, när det varit pinsamt en längre tid. Och för övrigt är denna återblick på hela livet i gravperspektiv så välgörande, i Hamlets egen stil, det stora Bosch, die grosse Verachtung.

Hovet kommer att begrava Ofelia, som i egenskap av självspilling icke kan få hela ceremonien.

Hamlet och Laertes drabba ihop. Kungen slutar scenen med en uppmaning till Laertes att vara tålig, på grund av gårdagens samtal.

Scen II. Hamlet talar om sin resa för Horatio; hur han utbytt och förfalskat Uriabrevet, så att Gyldenstern och Rosenkranz mistat huvudena. Sitt förhållande till Laertes ger Hamlet i ett par ord: »Jag alltid älskat honom.» Och: »Det smärtar mig likväl, Horatio, att jag emot Laertes mig förgått; Ty jag i bilden av min egen sak En avbild ser av hans» (Parallellismen!).

Osrick inbjuder till fäktningen. Hamlet antager utmaningen, trots sina onda aningar »pinsamma känningar jag har ikring hjärtat. Men det betyder ingenting.» — »Jo, min dyre prins,» invänder Horatio. — »Det faller icke en sparv till marken utan försynens särskilda skickelse,» svarar Hamlet.

Kungen, Laertes och hovet in. Kungen lägger Laertes' hand i Hamlets och bjuder försoning. Varför? Han är antingen falsk, eller vill han att Hamlet icke skall gå till döden utan försoning. Hamlet ber Laertes om förlåtelse och skyller på sitt vanvett, »Det var vanvett, jag förklarar det högtidligt». Kan man tro hans

ord denna gång? Eller improviserar han igen? Jag vet inte!

Så börjar blodbadet, vilket mången klandrat. Men det går logiskt tillväga, så att var och en får sitt; och allt det gamla ruttna i Danmark lägges på bår; det görs rent hus med ett ord, och så kommer slutligen den unge Fortinbras, åt vilken den döende Hamlet ger sin röst vid kungavalet; och nu får man veta något viktigt: »Av gammalt har jag rätt till detta rike,» säger Fortinbras. Detta står i intimt sammanhang med en upplysning i första akten, att Fortinbras I (fadren) blivit slagen av Hamlet I (fadren), med ett ord, rättvisa är skipad, fädernas missgärningar, som barnen lidit för, äro nu försonade, hut har gått hem, och arvet är återbördat. Detta betyder Fortinbras, och nu vill jag också ropa in honom! Hela dramat igenom har det ruttna Danmark väntat på honom som befriaren; må han då komma!

Om man nu betraktar denna komposition, så är den flärdlös men icke konstlös. Det bildar en symfoni, polyfont genomförd med självständiga motiv, som flätas vackert samman; där finns fugering, som jag ovan påpekat. Första aktens andante inviger en i alla hemligheter man behöver veta; andra satsen (akten) utvecklar temat, som varieras i tredje; den fjärdes largo moesto (Ofelias vansinne) finner sin övergång och vila i dödgrävarnes scherzo för att brusa ut i finalens presto.

Efter att ha använt tre dagar till det enkla referat som jag ovan givit, har det kommit för mig att Hamlet kan ges ostruken. Men för att kunna njuta av hela denna väldiga tragedi måste man bereda sig som till åhörandet av en opera: man skall läsa texten förut; söka intressera sig för handlingen och dess förhistoria. Och för att icke distraheras av mellanaktsprat bör

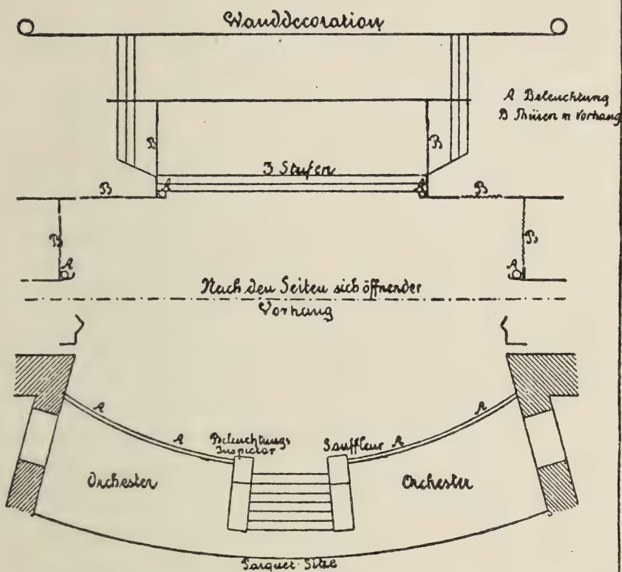
stycket ges med endast ett par ridåfall; och för att medhinna de 20 tablåerna som skola komma slag i slag, måste Shaksperebanan, som på 1890-talet konstruerades i München, konsekvent användas. Detta är oeftergivligt villkor: inga dekorationer! En stående abstrakt arkitektonisk ram, som kan vara rum, men även gata eller torg, när gardinen är fördragen; drages denna åt sidorna är man ute i landskap.

Shakspere-scenen i München ägde vidstående utseende.

Behöves möbler, stolar och bord, så kunna de dragas in; spelar rekvisitan, så anskaffas sådan, eljes icke. Det talade ordet är ju huvudsak; och när Shakspeares överbildade samtida kunde umbära dekorationer, så förmå vi väl också föreställa oss väggar, murar och träd. Vi kunna ju läsa texten tyst och njuta av den; inbillande oss höra rösterna, se de växlande scenerierna; och när skådespelarne låtsas vara kungar och drottningar, så kan man väl låtsas att det är ett slottsrum eller en skog vi ha för oss. Allt är ju att låtsas på scenen.

Det experiment som direktör Falck utan mitt biträde företog med iscensättningen av Drottning Kristina på Intima Teatern anser jag vara absolut lyckat. Som författare av stycket är jag auktoritet, ty jag vet väl bäst hur jag ville ha det, och dessutom är jag veteran i mitt yrke då jag i 40 år skrivit dramer och låtit uppföra dem. Därför väger mitt ord tungt i denna fråga! Första akten i Kristina spelas i den tryckta pjäsen ini Riddarholmskyrkan; men när vi ur texten strukit allt tal om kyrkan, så är det blott ett samlingsrum; och jag saknade intet. Andra aktens räknekammare allegoriserades av två hyllor med räkenskapsböcker. Det var

Decoration „König Lear"



mig nog; och sceneriet var bland det vackraste jag sett på teater. De två sista akterna voro lika förträffliga, och det hela var mig en angenäm överraskning, som ett lyckat experiment och en innovation, vilken i svenska teaterns historia skall inskrivas. Som jag icke haft något finger med i den uppsättningen har jag således icke rosat mig själv, utan giver enkel rättvisa åt den förtjänte.

Som ingen scen spelas ute i det fria behövdes ingen fondgardin att dölja landskapet.

Fördelarne av Falcks draperibana voro flerehanda. Enär man icke behövde släpa ut och in med dekorationer, så bibehölls lugn och andakt på scenen, ovärderliga för skådespelaren, som ju har scenen till sin atelier, där han utför sitt konstverk. De öppna kulisserna (tre på var sida) gåvo djup, kastade skuggor och dagrar, samt gjorde allt öppnande och stängande av dörrar obehövligt; entréer och sortier gingo för sig utan störande omständigheter. Kom därtill en mjuk matta på golvet, och Intima Teaterns artister levde i en sorglös, behaglig miljö, där de trivdes och fingo bära sina roller ostörda av teadervärldens larm och arbetarnes knuffar, som eljest höra till pjäsen. Jag vet att Intima Teaterns personal räknar de dagarne Kristina gavs till sina bästa stunder, som icke kunde förbittras av illviljans skrän — ett organiserat nidingsdåd, en skam för samhället vi leva i, och som ett ögonblick erfors som ett kollektivbrott mot all rättvisa och blygsel. Mitt erkännande åt direktörens sceneri, åt hans vackra kostymer, åt alla artisternas utmärkta spel förmådde knappast utplåna det nedslående intrycket av detta bombattentat mot ett vackert och lyckat försök att förnya scenen och möjliggöra givandet av eljest svårgivna dramer.

Om någon nu skulle fråga mig hur Hamlet bör givas, så kan jag endast svara: Det beror på tycke och smak. Connaisseuren och skådespelaren kunde ju någon gång få en ostruken Hamlet på draperibanan för studiets skull; och en otålig nutidspublik kan mycket väl njuta av Wilhelm Meisters anrättning. Saken har två sidor och är icke att tvista om, så mycket mindre, som man icke är säker på textens integritet, enär en Hamlet av okänd författare lär ligga till grund för Shaksperes, och redan skrivits före 1589 samt av några forskare anses ingå som beståndsdel i den föreliggande. Ja, några uppgiva att Shakspere endast bearbetat den äldre, vilken varit författad av en person, »som förut ägnat sig åt advokatsyrket».

Det är detta att Shakspere t o g, även samtidas dramer och omarbetade efter sitt huvud, som givit anledning till dessa underliga historier om Shakspere såsom endast varande en pseudonym. Att där finns någon hemlighet bakom Shaksperes författareskap börjar jag nu att tro, då jag ser att framför hans flesta dramer drages fram ett original som är förkommet. Ehuru textkritiken icke roar mig, vill jag dock för Hamlets skull anföra Israel Gollancz' utredning av år 1906, fastän jag icke kan döma om dess pålitlighet.

Den auktoriserade Hamletstexten vilar på kvartupplagan av 1604 och första folio av 1623.

En jämförelse av båda upplagorna visar att de härflyta ur två självständiga källor, men ingendera är en kopia av författarens manuskript.

Den första kvartupplagan innehåller endast 2,143 rader mot 3,719 i den senare kvarten; i den första kvarten äro scener omkastade; drottningen svär att hon är omedveten om mordet, och detta i en scen med Horatio

som saknas i senare upplagor; Polonius heter Corambis och Reynaldo kallas Montano. Denna upplaga är tjuvtryck på en stenografs manuskript.

Några hålla före att denna upplaga är ett ofullkomligt återgivande av en Hamlet, som Shakspere skulle ha skrivit i sin ungdom, andra mena att den första kvarten är en stympad version av en gammal Hamlet som Shakspere skulle ha bearbetat. Till denna sista mening ansluter sig Gollancz. Den förlorade Hamlet anser han däremot böra tillskrivas Thomas Kyd (Spanish Tragedy).

Som kuriositet vill jag slutligen trycka mina funderingar om Hamlet, som kommo för mig under det Bleibtreu fantiserade ut en ny Shakspere-myt i Bacon-stilen men endast som kuriositet. Min utgångspunkt var namnet Polonius, som bars av rådsherren från Lübeck, vilken deltog i kungavalet i Strängnäs när Gustav Vasa utropades. Denna lübeckare hette Polonius (förtyskat i vår Svenska Historia till Plönnies).

Men år 1585 besökte lord Leicesters skådespelare Danmark; och tre av deltagarne Kempe, Bryan och Pope inträdde sedermera i Chamberlains sällskap och spelade i Shaksperes pjäser. Av bekantskapen med dessa skådespelare har man velat härleda Shaksperes kännedom om Danmark på Fredrik II:s tid.

Bäste herr S. Mina Hamletforskningar pågå. Den Gyldenstern som med Rosenkranz skickas till England k a n vara min Gyllenstjerna i Erik XIV, ty han studerade i W i t t e n b e r g* och s k i c k a d e s t i l l E n g l a n d att fria till drottning Elisabeth åt Erik

* Liksom Hamlet, Gyldenstern och Rosenkranz.

XIV år 1564 (samma år Shakspere föddes). Eget är att en Holger Rosenkranz, född 1586, följde ambassad till England att bevista Jakob I:s kröning. Han var gift med Lena Gyldenstjerne, f. 1588. Shakspere tog hörsagor och samtida krogprat och skvaller, som motiv nämligen! Fråga Bleibtreu om han känner detta, och bed honom sända sin resumé av teorin Ruterford (eller Rumford eller???), så skall jag ge honom en ny teori.

Bäste herr S. Vad som föranledde mig supponera Nils Gyllenstjernas möjliga identitet med Gyldenstern i Hamlet var icke allenast att han skickades till England (av Erik XIV att fria till drottning Elisabeth) utan även hans absoluta tro- och karaktärslöshet som stämmer med Gyldensterns (och Rosenkranz'): I min Erik XIV har jag karaktäriserat honom som herr Till- och Ifrån; sådan har Svenska historien hugfästat honom. Men ännu en parallell: Gyllenstjerna fick i uppdrag av Erik XIV att resa till England och mörda rivalen Leicester. Gyldenstern (och Rosenkranz) sändes till England att mörda Hamlet! Eget är att Erik XIV är en Hamlet med styvmor och (låtsat) vansinne, frierier utan allvar o. s. v.! Nils Gyllenstjerna var av dansk härkomst, och kallas stundom Guldenstern.* Lingard (History of England) berättar om Erik XIV:s frierier i England.

Erik XIV är en Hamlet. Styvmor (= styvfar); mördar Sturen (= mördar Polonius); Ofelia = Karin Månsdotter; Erik XIV dör förgiftad liksom Hamlet; vansinnig eller simulerad som Hamlet; vankelmodig, dömer och upphäver domen; vännen Horatio = vännen Göran

* Studerade i Wittenberg liksom Gyldenstern.

Persson — trogen i döden; Fortinbras = hertigarne Johan och Carl; Hamlet var älskad av den »vilda mängden». Erik likaså, herrehatare och bondekonung. Vem är Polonius? Dionysius Beurreus, som blev nedstucken på Eriks befallning, en smidig hovman?

Bäste herr S. Vid ny läsning av Hamlet fann jag att Polonius i akt I scen 3, när han välsignar Laertes (på Gammaltestamentligt sätt) citerar Havamal, som Shakspere väl då lärt av Saxo, där han tagit Hamletsagan i andra hand. Har Bleibtreu märkt detta? Men vidare: Vår Plönnies från Gustav Vasa hette ju Polonius. Finns där något sammanhang? Hamlets fader hette Örvendel, och farbrodern Fengo, men Fengo kallas Claudius av Shakspere; och Horatio uppger sig vara romare. Shakspere lär ha fått sin fabel från en italiensk novell (efter Saxo Grammaticus). I Hamlet är Shakspere fullkomlig kristen; Vålnaden säger sig komma från »Kvalets svavellågor» (fastän han var en god människa). Shakspere synes varit normand eller romare, ty han hatar danskarne på flera ställen.

Innan jag nu går till Hamlets karaktär och Shaksperes sätt att skildra människor vill jag avtrycka några bitar i ämnet, förut delgivna i En ny Blå Bok.

Karaktärsteckning.

(Ur En blå bok, avd. II.)

Se, huru vid kinematografen många ljusbilder måste tagas i följd för att få en enda rörelse till stånd, och ändock darrar bilden fram. I varje vibration fattas en mellanled. När det skulle behövas tusen momentbilder för en armrörelse, hur många myriader skulle då icke behövas för att skildra en själsrörelse. Diktarens mänskoskildring är därför bara förkortningar, konturteckningar, alla ofullkomliga och alla halvfalska.

En riktig karaktärsskildring är därför svår, nästan omöjlig och försökte man göra den fullt sann skulle ingen tro på den. Man kan bara antyda.

Ofelia i Hamlet till exempel synes mig dock vara ett omedvetet försök att i sammandrag giva en karaktär med alla dess nyanser som vulgus kallar inkonsekvenser, och vilket gör att alla skådespelerskor i alla land frukta den rollen såsom svår.

Ofelia är den ljuva, det hjälpes inte, men hon kan icke vara det hela dagen.

I första entrén med brodern Laertes försvarar hon icke undergivet ett fritt uppförande (gentemot Hamlet), men hon är lika ljuv, fastän hon begagnar ordet liderlig.

I hennes andra scen med Polonius mottager hon undergivet fadrens varningar. Detta är icke inkonsekvent; det är en ny face; hon har blivit skrämd, och mot fadren måste hon ju iakttaga ett annat uppförande än mot brodern. Hamlets något cyniska kärleksförklaring mottager hon med samma oskyldiga oförstånd, med vilket Julia är oberörd av ammans råa tal.

— — — ve mig, ve!
Som sett vad jag har sett och nödgats se.

HAMLET.
Tänkte ni att jag menade något oanständigt?

OFELIA.
Jag tänker ingenting, min prins!

Det är riktigt svarat! Hon reflekterar icke över en känsla, som icke kan analyseras, och hon återvisar Hamlets cyniska sätt att skepticera bort sin kärlek.

OFELIA.
Ni är stygg; jag vill se på pjäsen.

Därmed avböjer hon vidare anfall. Men när prologen gått, säger hon bara:

— Den var kort!

— Som kvinnans kärlek! svarar Hamlet.

Men då blir Ofelia svarslös, ty hon vet att hon skall dö av sin kärlek.

Men då Hamlet interfolierar i skådespelet på scenen, blir Ofelia ironisk.

— Ni är så god som en korus, min prins.

Den ljuva blir spetsig! Varför icke, för ett ögonblick!

HAMLET.
Att få mig slö skulle kosta er vackra suckar!

OFELIA.

Ju bättre dess värre!

Här synes Ofelia cynisk, då hon inlåter sig i svaromål på denna Hamlets råhet. Jag tror dock att hon svarar något meningslöst, bara för att avklippa, ty jag finner ingen mening i hennes svar, och vill icke utkonstruera någon.

Så kommer Ofelias så kallade vansinne, där hon sjunger visor av den art och med ord som äro den ljuva så främmande! Vad betyder det? De lågo väl där på botten väl gömda, undertryckta; och när det lilla hjärtat brast, rusade de ut med blodet. Varför icke? Det är en ny face.

Hamlet har med sin råhet dödat hennes kärlek, och hans onda ande som han slungat in i henne, talar nu genom hennes ljuva mun.

Det är en förfärlig anklagelse mot mannen Hamlet, men den är svår att ta tillbaka. Hörom nu hur vackert den oskyldiga broderskärleken talar, och hur skönt Laertes har sett sin fagra syster:

Du majros! Dyra flicka! Ljuva syster!
— — — — — — — — — —
Fin som ett doft är kärlekens natur,
den låter av sin varelse det bästa
förflyga för att nå den älskade.

Dessa sista rader ville jag tolka så, att när Ofelia låtit sitt bästa flyga ut att söka den älskade, har hennes ande lämnat kroppen, och hittar icke hem. Därför är det bara det svaga, tämligen orena kärlet, som ger ljud utan tanke.

Den som någon gång varit i extas vet hur det känns: som om hjärtat ville flyga ur kroppen, anden ges upp; det måtte påminna om en vacker död!

Nu kommer Hamlets sätt att karaktärisera Ofelia, som han mördat med sin skepsis. I de första akterna är han ju bara hånfull mot henne. Han indiktar visserligen icke sina fula tankar i henne, men han tar upp ur hennes fina materia det låga som ligger där, och hans sätt att se henne är icke vansinnets, ty han spelar ju bara vansinnig, utan hans syn är förvänd; han kanske själv begått själamord genom att låtsas vansinne.

Men så dör hon och vid graven ger Hamlet sin kärleksförklaring:

Jag älskade
Ofelia! Ej fyrtitusen bröder
sin kärleks rikedom summera kunde
så högt som jag!

Skulle man tro att Hamlet älskat henne, då han behandlat henne som en sköka, och sagt till henne, och talat om henne de skamligaste ting?

Därpå svarar jag obetingat: ja, han älskade henne trots allt!

Där finns ingen inkonsekvens, det är bara olika sätt att se; nivåförändringar för synpunkten, dem lantmätaren söker för att få en riktig helbild av sin terräng.

Enkla sinnen tala alltid om motsägelser och inkonsekvenser, men allt levande är sammansatt av element som icke äro homogena, utan måste vara motsatta för att kunna hålla ihop, liksom de krafter, vilka draga olika till olika.

Sålunda är Hamlet själv endast sammansatt av skenbara motsägelser, ond och god, hatande och älskande, cynisk och svärmande, elak och överseende,

stark och svag, med ett ord: en människa, i varje moment olika, som människan ju är.

På samma sätt med Polonius, vars öde sannerligen är för hårt; att som mördad ligga ogild. Han är ju en god fader, oklanderlig mot barnen, trogen sin kung; rädd om sin dotter, vilken han naturligtvis gärna ser gift med prins Hamlet, så länge denne är klok. Att fadren blir rädd för en tokig människa är ju klart och att det värsta han tillåter sig är det, att han åt sin herre lyssnar bakom en tapet för att uppsnappa farliga hemligheter, då Hamlet på goda skäl misstänkes för att vigla upp folket till uppror. Vad är då kvar som gör att Polonius alltid skall spelas av en komiker? Hans lilla narraktighet som hovman; men denna egenskap kan lätt förvandlas i en sällskapsdygd, som heter affabilitet och är mycket värderad i kretsarna. Och den lilla yrkessjukan sitter lika löst på hovmannen som guldet på rocken. Polonius' medgörlighet i likgiltiga ting, såsom hur molnen se ut, är icke något karaktärsdrag, det är endast ett sätt att vara. Jämföre man därmed hans vackra avsked till sonen Laertes i 1:a akten. Det förtjänar även uppmärksammas, emedan det synes taget ur Havamal men uppblandat med gammaltestamentliga välsignelseformler.

POLONIUS till Laertes.

I bogen på ditt segel sitter vinden,
man väntar Dig! — Se där välsignelsen!

(Han lägger handen på Laertes' huvud.)

Och prägla i ditt minne dessa regler:
giv dina tankar ingen tunga; giv
ej någon överilad tanke handling.
Var hövlig, men på intet vis gemen;
den vän du vunnit dig och fyllest prövat

fastnagla honom vid din själ med stål,
men nöt ej ut din hand med hälsningar
på varje nykläckt ungtupp till kamrat.
— — — — — — — — — — — —
Hör en och var, men tala ej med alla,
tag alla skäl, men spara på ditt domslut.
— — — — — — — — — — — —
Men nog min son! Var trogen mot dig själv,
och därav följer det som natt på dag,
att du mot ingen man kan bliva falsk.
Farväl, och bringe min välsignelse
uti din själ till mognad mina råd.

När jag läser detta manliga vackra tal, så undrar jag om icke Polonius gäckas med Hamlet då han håller med om allting, och att gubben spelar narraktig, ty han är mycket slug och världsklok, då han ger Rinaldo en mängd rätt oskyldiga föreskrifter om spioneriet på Laertes i Paris.

Polonius är »hövlig, men på intet vis gemen», och tyckes själv icke »ge sina tankar tunga». Och en man som vågar säga åt sin son: »Var trogen mot dig själv», den är ingen narr, fastän han kan vara narraktig eller låtsas vara det!

Själva kungen då, är han alltigenom kolsvart? Det kan han icke vara, då han vunnit en kvinnas kärlek. Mördare är han, men efter gamla tiders begrepp, det vill säga som folket mest. Själva Hamlet mördar (Polonius) opåtalt, och är nog rå att själv släpa ut liket.

Med ett ord, och allt som allt: Shakspere skildrar människor, i alla deras facer, lika inkonsekventa, sig motsägande, söndriga, sig söndrande, stridiga, obegripliga egentligen som mänskobarnen äro. Men icke alltid gör han detta, och icke fullständigt, ty det kan man icke!

Shaksperes världsåskådning.

(Ur En blå bok, avd. II.)

Var Shakspere pessimist?

— Ja, ibland, icke alltid, som vi andra. I Lear säger han då kungen dör:

Kvälj ej hans ande; fare den i frid!
Den älskar honom ej, som längre vill
på världens hårda pinbänk sträcka honom.

Pinbänk!

I Hamlet säger han ju:

Att dö — — — det vore
en nåd att stilla bedja om!
— — — Vem gick och släpade
i svett och möda under levnadsoket
om fasan ej för något efter döden
— — — skrämde...

Eller när han ber Horatio leva »och andas tungt i denna jämmerdalen».

I Stormen går han ändå längre och betvivlar som buddhisterna livets realitet:

Av samma tyg, som drömmar göras av
vi äro gjorda och vårt korta liv
omfamnas av en sömn.

Likaså i Macbeth, men ändå värre:

En skugga blott, som går och går, är livet;
— — — — — — — — — —
— — — — — — Det är en saga
berättad av en dåre; låter stort,
betyder intet.

I Timon uttalar han ett mänskohat, eller förakt, som påminner om Schopenhauers eller Hartmanns:

Hälsa dem (atenarne)
och säg, att — för att lindra deras sorger
— — — — — — — — — —
på livets villostråt — — — —
— — — — — — — — — —
det växer i min täppa här ett träd
— — — — — — — — — —
— — — — — Säg, mina vänner, säg
atenare av alla stånd och villkor,
från hög till låg, att en och var som vill
sin vedermöda sluta skall sig skynda
och komma hit förrn trädet yxan känt
och hänga sig.

Timons egenhändiga gravskrift slutar så här:

»Fördärv åt varje mänskoträl!»

Var Shakspere fritänkare eller ateist?

— Nej, han var from troende kristen, med stunder av djupaste tvivel och förtvivlan, då Gud hade gått och gömt sig för honom. I Richard III, som Shakspere skrev vid 30 år, ett ungdomsarbete alltså, då han började vid 28 (med Henrik V), låter han Richmond, styckets vackre hjälte, säga ut:

Gud och vår goda sak för oss nu fäkta,
och fromma helgons, kränkta själars böner
stå som ett skyhögt bålverk för vårt anlet...

Och om Richard:

En sann Guds fiende han städse varit;
om nu I fäkten mot Guds fiende,
så skyddar nog vår Herre sina stridsmän;
— — — —
Gud och Sankt Georg; Richmond, hell och säll!

Och när Richard den onde har fallit, så avslutar Richmond dramat med tacksägelse och bön till Gud, för att det trettioåriga kriget mellan Rosorna är slut.

O må nu Richmond och Elisabeth
— — — —
till Guds behag förena dem och sig!
Må deras ätt, om det är Gud behagligt,
framtiden rikta med en ljuvlig frid...
— — — —
Du gode Gud, förslöa tvedräkts svärd...
— — — —
Uppblomstre England! Amen säg, o Gud!
Slut.

Vid 38 år återfinna vi skalden i Hamlet.

I första akten tror han på vålnaden, ty han besvärar Marcellus med att vederlägga Horatius' tvivel:

MARCELLUS.
Horatio säger: »bara fantasier»,
och vill ej sätta tro till denna skräcksyn...

Horatio får se vålnaden och blir övertygad:

— — — Sanning
det se vi nu, att denna sägen är!

Så får Hamlet själv se sin döde faders skuggbild:

Änglar och nådens budskap oss bevare!

Detta är Shakspere själv, ty han visste nog efter Saxo att personerna i dramat voro forntidshedningar.

Så kommer då fadren, direkt från skärselden:

Snart är min timme kommen
då jag till kvalets heta svavellågor
skall vända hem igen.

Detta visar att Shakspere var katolik, då han trodde på skärselden, vilken protestanterna förneka.

Detta känslans behov av en reningsprocess i eld, innan man inträder i de heligas sällskap, är ju vackert, och en katolik förvånas icke att finna den härlige hjälten och förträfflige mannen i ett sådant läge. Och fadren själv lugnar sin son med att det är ett nödvändigt genomgångsstadium även för den rättfärdige, emedan han ryckts bort genom en hastig död, innan han hunnit försona sina svaghetssynder:

Dömd till en tid att gå igen om natten
och att om dagen fasta uti lågor,
till dess de snöda synder kolat ut,
som jag i tiden gjort.

Här hjälper inte skylla på tiden när pjäsen spelas, ty det är forntid; och icke heller på Shaksperes tid, ty den var gudlös; ja man har velat göra Shakspere till en så kallad renässansman (hedning) och till fritänkarlärling åt Giordano Bruno, utan annat stöd än några botaniska reflexioner, jag minns i ögonblicket icke var.

Vidare; Hamlet svär vid Sankt Patrik, Irlands helgon, men även »så sant som Gud er hjälpe!»

Den 38-årige skalden har nog varit i tvivel, och han tror ett ögonblick att vålnaden är ett satans bländverk, som på grund av hans svårmod fått makt med sinnet.

Detta tvivel på allt, på Gud och hans godhet,

bryter ut i monologen; och den som genomgått liknande, vill tillskriva Hamlets vacklande den omständigheten, att han släppt ankaret, som är Gud. Så karaktärslöst uppför sig nämligen en gudlös människa, kastad mellan hämndtankar och bekväm förlåtelse.

På höjden av förtvivlan ber han Ofelia innesluta honom i sina böner!

Hamlet svär vidare (III: 2) vid den Heliga Jungfrun, som icke var populär under drottning Elisabeth.

Och han är åtminstone icke materialist i fjärde aktens monolog:

Vad är en människa
om hennes högsta ändamål och goda
är mat och sömn? — Ett kreatur, ej mer!

I femte akten har Hamlets gudlösa tvivel skingrats och i scen 2 predikar han:

Och detta borde lära oss att inse,
att våra öden ledas av Försynen.

Men skalden (Hamlet) har även upptäckt Försynens finger i vardagslivets småsaker (V: 2).

HORATIO.
Men huru fick ni skrivelsen förseglad?

HAMLET.
Just detta var berett utav Försynen.
Jag hade i min börs min fars signet
med danska vapnet i.

Det var ingen slump alltså, liksom vålnaden icke var någon fantasi!

I samma akt, samma scen utbrister Hamlet ånyo, efter sin gjorda upptäckt:

Det faller icke en sparv till marken utan Försynens särskilda skickelse.

Där är kristendom, herrar hedningar!

Horatio är, oaktat romare, lika from som Hamlet blev.

> Må änglaskaror sjunga dig till ro!

hälsar han sin vän i dödens ögonblick.

En rätt obeaktad figur är Shaksperes Orleanska jungfrun i hans första arbete, Henrik VI, 1:a delen.

Uppfattningen är fullkomligt ortodox katolsk.

Hon börjar med ett underverk som de andra betvivlat. Hon måste leva renliv för att underhålla förbindelse med andarne och kunna se framtiden. Om hon fattas av någon känsla för Dauphin, kan jag icke avgöra, ty man ljuger på henne så ofta inne i pjäsen, Men i femte akten, tredje scenen anfäktas hon av onda andar, då hon känner sin makt försvagas, och här kanske hennes syndafall sker, ty hon utlovar sin kropp och själ om de vilja hjälpa henne. Men:

> Min gamla trolldom nu för svag är vorden,
> och helvetet för starkt att brottas med.

I denna replik visar sig den engelska uppfattningen av häxan, som också på den grunden blev dömd till bålet.

Själv får hon fria sig i ett försvarstal (V: 4), däri hon säger sig vara av kungligt blod, och att hon genom himmelens ingivelse blivit som dygdesam och helig korad att på jorden verka månget härligt under.

> Men I — av onda lustar fläckade
> — — — — — —
> I dömen att det platt omöjligt är,
> att göra under utan satans hjälp.

Nu var, så mycket man vet av den lögnaktiga världshistorien, Jeanne d'Arc en av Gud ingiven sierska, som följde sin mission »att kröna konungen i Reims».

Men när hon lät övertala sig att gå längre, fick hon ofrid och olycka tills hon föll. Det är tragedi, och den har Schiller förstått. Shakspere var ung, då han tog fatt den svåra figuren, och slarvade bort den på slutet, då hon uppger sig vara havande och pådiktar sig flera älskare för att undgå bålet. Men protestant är han icke, ty den protestantiska uppfattningen är helt rå, den att hon var en bedragerska.

Vad som talar för Shaksperes katolicism är hans skildring av kardinal Wolsey i Henrik VIII. Denna kung var ju reformationens; men dramat handlar endast om första skilsmässan, andra giftet och Elisabeths födelse. Kardinal Wolsey är en skälm, icke därför att han var katolik, utan därför att han var en »skälm». Den andre kardinalen, Campejus, är sympatisk och värdig, samt står på Henriks sida, ehuruväl han beskylles endast vilja främja Wolseys planer hos påven.

Henrik hugger ut emot Rom en enda gång, rätt oskyldigt, och vi veta att Henrik förblev lika katolsk efter skilsmässan från påven, ty det var Rom han ville bli fri, och icke den katolska kyrkan. Blodiga Maria återinförde strax därpå katolicismen. Och Elisabeth, under vilkens regering Shakspere blomstrade, upprätthöll den romerska liturgien och de katolska dogmerna (genom de 39 artiklarne) och detta till protestanternas stora harm. Shakspere gör också ofta narr av protestanterna (puritanerna).

Oss bör det ju vara likgiltigt vad bekännelse Shakspere tillhörde, men ett är viktigt, att han fritages från ateism, då han icke var gudlös. Detta till nyhedningarne, som stulit Shakspere, liksom de stulit Goethe. Schiller kunde de inte stjäla, därför nöjde de sig med att ignorera eller förnedra honom!

Den vackra ålderdomen och den fula.

(Ur En blå bok, avd. II.)

Då livet skänker så liten lycka, och den första dock är kärlekens första, borde människorna läras att vårda den som den allra ömmaste blomma. Det stilla högtidliga vemod, som åtföljer kärlekens vaknande, är en ängel, som håller vakt vid evighetens port, vilken nu står på glänt, ty att sällheten skall vara evigt är ett känslans axiom. Men ett skeptiskt ord, ett otidigt skämt, en förflugen tanke, ett ord bredvid munnen kan förstöra på ett ögonblick alltsammans; ängeln flyr och porten smäller igen till evigheten.

Shakspere som eljest icke tar så fint på älskogen (amman i Romeo) har dock i sitt sista stycke, Stormen, det gamla äppelträdets bästa frukt, meddelat en liten upplysning, säkerligen grundad på en dyrköpt erfarenhet. Skalden var nog för gammal att själv begagna den dyra, sent förvärvade erfarenheten, men han donerade den, säkerligen med hjärtlig välvilja, åt de unga, som kunde bruka den (men kanske inte gör det). Den gamle Prospero säger nämligen åt Ferdinand, när denne mottager Miranda som brud (= fästmö):

Nu som en skänk av mig och som en lön
den ärligt du förvärvat, tag min dotter;
men om du löser hennes jungfrugördel
förrän den helga vigseln blivit fullgjord
med alla vördade ceremonier,
så skall ej himlens ljuva regn välsigna
ert knoppande förbund; ofruktsamhet,
surögt förakt och kiv skall översålla
er äkta säng med äckligaste ogräs,
så att ni båda skola hata den.
Nu varen på er vakt, tilldess att Hymen
sin lampa tänt för er.

FERDINAND.

Så sant jag hoppas
på långt och fridsamt liv med barn och blomma
och evig kärlek — ingen dunkel grotta
och ingen enslighet, hur starkt än frestarn,
vår onda genius må locka oss,
skall någonsin till lusta smälta om
min ära, så att jag berövar mig
blomkronan av den skönaste bland dagar,
då skall jag tro att Fœbi fålar störtat,
och att därnere natten ligger fängslad.

Det är ju vackert av den gamle, som med grämelse över det ohjälpliga för honom själv, vill lära sina barn att vinna den lycka han förspillt. Kan man se något fult, själviskt, elakt eller löjligt i det, då är man abnorm.

Emellertid: Ferdinand håller sitt löfte, och gubben Shakspere visar detta i en liten fin scen, där de unga sitta i Prosperos cell och — spela schack.

Till det resultat kom den frigjorde renässansmannen Shakspere, när åldern gav den visdom, som han icke hann begagna själv. Allt det vackra från ungdomens drömmar steg upp, när han såg sina egna

barn nalkas brudpallen. Allt steg upp i en helig ny dager, till och med »de vördade ceremonier».

Är det icke mera skönt att se en ålderdom med återvunnet förstånd och oskyldig barnatro, än att höra den cyniske gubben i en rännsten på gravens rand ännu sjunga om sin faders säng och sin moders dårskap? Säg! Men säg sant.

Kung Lears hustru.

(Ur En blå bok, avd. II.)

Man ser uppträda i första akten en hop mågar och döttrar, och en svärfar som är ganska fordrande, men man ser ingen moder, och ingen nämner hennes namn. Hon är alltså död! Men man brukar ju vid familjetillfällen erinra om den avlidna i något obevakat ögonblick. Här råder tystnaden! Döttrarna äro icke trevliga, jo Cordelia, och narren karaktäriserar dem på sitt enkla sätt så här, när han ser Goneril komma:

— Här kommer ett av avskrädena!

Kung Lear har mig aldrig varit sympatisk. Han begär kärlek, då kärlek just är att giva; giva, utan lön, utan tack. Giva mot gengåvor är köp! Giva för giva, det är kärlek.

Han skänker visserligen bort sitt rike med ena handen, men med den andra tar han undan ett fett stycke, då han sätter sig ner hos nygifta som undantagsman med 100 mans garnison. Det är oförstånd av en så gammal man, och Goneril har rätt, då hon beklagar sig över det rövarliv som föres i hennes unga hem av etthundra riddare:

Så rått, så liderligt, så våldsamt folk
att detta hov, av deras seder smittat,
ett krogrum liknar. Rus och otukt göra
det snarare till värdshus och bordell
än furstligt slott.

Lear svarar: »Mörker och djävlar!» och så säger han att det är lögn. Hans svit består av valda hedersmän!

Har Goneril ljugit eller överdrivit? eller överdriver gubben? Jag vet inte: Goneril begär emellertid en indragning av femti man. Då förbannar fadern henne! Är det reson?

Sedan vill Regan sätta ned sviten till tjugofem och därunder. Då blir gubben tokig och går ut på heden. Och där håller han sin stora monolog, men denna gången icke mot barnens otacksamhet, som här äro döttrar, utan mot kvinnan, i allmänhet.

Där kom fru Lear! tänkte jag, ty med döttrarnas erotiska liv har han ingen anledning sysselsätta sig.

Från midjan nedåt äro de centaurer
fast kvinnor ovantill.
Till gördeln blott få gudarne regera
allt nedinunder tillhör djävulen.
Där är det helvete, där är det mörker
— — — — — — — — — — — — — —

Det finns inga tvivel att icke ett svart minne slagit upp i den gamles hjärna, och att han i döttrarnas cyniska attacker på Edmund återsett deras mor, vilkens påbrå de måtte bära.

Det finns nämligen en replik i andra akten, som icke är klar, men kan innebära en hemlighet av det slag som mannen icke i vardagslag är angelägen röja.

Regan kommer och hälsar Lear:

Jag är rätt glad att se Ers höghet.

LEAR svarar.

Regan!
Jag tror du är det, och jag vet vad skäl
jag har att tro det: (att du är glad) vore du ej glad,
lät jag mig skilja vid din moders grav
för det den gömmer en otrogen hustru.

Regan är ju falsk då hon säger sig vara glad att se fadern. Ty hon har nyss förut förklarat för andra att hon ämnar resa bort, när gubben kommer till gästning. Lear tror henne icke och blir ironisk; men inversionen i frasen är så djärv, att jag anser den slagit back, eller att den blivit dubblad, klickat, med ett ord!

Därmed må anstå!

Shaksperes påstådda kvinnohat vederlägges så vackert i femte akten, då Lear återfått sin Cordelia:

LEAR.

Om av mig du äskar
välsignelse, knäböjer jag och beder
om din förlåtelse. Så leva vi,
bedja och sjunga och berätta sagor
och le åt gyllne fjärlar...

På gott och ont, med roten i gödseln och blomman i ljuset, det vackraste ympat på det fulaste, skapelsens mästerverk men bortfuskat, hatande när hon älskar, och älskande när hon hatar, så skildrar Shakspere kvinnan, sfinxen, vars gåta icke kan lösas, emedan den är olöslig eller icke existerar!

Men jag har ett behov tänka mig eller hitta på, att Cordelia är sin mors vackra face som överlevde henne, en paillette av rent guld i svarta skiffern, och

som åttioåringen i sin ungdom hade sett med kärlekens skarpa ögon, brutit ut, infattat och gömt i sitt hjärta!

Hur skulle han eljest kunnat älska Gonerils och Regans moder?

*

Vem är Hamlet? Det är Shakspere; det är mänskligheten, när den från barndomen träder ut i livet och finner allt vara på ett helt annat sätt än man tänkt sig. Hamlet är den vakne ynglingen, som upptäcker att världen är ur led och som känner sig kallad att vrida den rätt, och som blir förtvivlad när han sätter axeln mot rullstenen och finner den jordfast.

Hamlets karaktär skildras inuti texten på många ställen av de medspelande, varför en subjektiv skådespelare, som bara läser sin roll, aldrig kan få grepp på karaktären. Ofelia säger ju: (III: 1) »O, vilken ädel själ här gått förlorad! Hovmannens öga och den lärdes tunga och hjältens svärd. Den fagra statens blomma och förhoppning, de fina seders spegel, vettets mönster, den eftersöktaste bland eftersökta... Härlig ungdoms makalösa blomster.»

Konungen kallar honom »sorglös, ädel, utan argan list».

Horatio kallar honom »ett ädelt hjärta».

Fortinbras: »om han blivit konung, som en konung han säkert fört sig upp».

Hur skalden skildrar Hamlet och hur han själv genom sina gärningar yppar sin natur framgår ju av pjäsen, men för skådespelaren vill jag framhålla några väsentliga, sägom ledmotiv, vilka äro bestämmande

för framställningen, om denna skall sträcka sig längre än det ytliga »att spela vansinnig» och få kläcka ur sig en hop elakheter.

I pjäsens början har Hamlet sorg efter sin fader, därför är han svartklädd och sorgsen, det var klart; men han har fått styvfar, och det som barnet aldrig märker i föräldrarnas äkta förhållande, det ser även ett litet barn då ett »bastardäktenskap» ingåtts. Hamlet känner sin mors förnedring som blodskam eller tidelag. Men med detta, att h a n fått en ny far, och hans mor en vigd älskare, har ynglingens hela väsen blivit revolterat; hans filiation från förfädren är avbruten, men icke av den milda försonande döden utan av något emot naturen, något missfostrat, orent som sudlar fadrens minnesbild och modrens majestät. Han har förlorat vördnaden för modren, ursprunget, skötet, och därför är Hamlet redan i början söndergången. När han icke fick tro och vörda, så tvivlar han och smädar. Sedan, när han får veta att ett brott är begånget, ett eller två, ty det blir aldrig utrönt om modren förut stått i olovligt förhållande till svågern och om hon varit medvetande om mordet, så blir han vild, och denna vildhet kallad vansinne och som gör människan utom sig, får väl anses som en art av sinnets rubbning. Det finnes således två moment i Hamlets vansinne: hans eget momentana, och hans simulerade.

Men i själva naturläggningen på denna yngling, som väl av födseln icke är riktigt hemma härnere i »fängelset» och »jämmerdalen», finnes ett drag, ett rent gudomligt, nämligen att för honom äro alla människor lika. Han är folklig, fastän tronföljare. Han har umgåtts med hovnarren Yorrick, med skådespelare, studenter, och när han talar vid de ringa dödgrävarne

är han hövlig och icke högfärdig. Han är också dyrkad av småfolket, eller folket, så att konungen är rädd för den folkgunsten; men Hamlet är därför icke demokrat, en som kryper för den »vilda pöbeln» för att vinna makt. Hans ståndpunkt är så universellt mänsklig att han svävar över alltsammans, tron och hov, samhälle och lagar; och hade han ägt en råare natur skulle han, icke mördat styvfadern, utan ställt till en revolution, störtat monarken och låtit lagligen halshugga mördaren. Nu är han en ädel, god, fin natur och känner därför icke Die Kunst Weh zu thun. Han lider, när han slagit och han ber både modren och Laertes om förlåtelse. Detta är icke svaghet, det är moralisk överlägsenhet, och därför går han under i den allmänna uselheten. Hamlet har förställt sig, enbart för att utröna om farbrodern är brottslig, men en alldeles oppåräknad behållning uppstår i hans vinstkonto. Erfarenheten har nämligen lärt att så snart en människa icke anses klok, så får han veta alla människors hemligheter. Emedan de tro att han ingenting begriper, så komma de i skaror och blotta sig, inpå bara kroppen, visa, utan att vilja det, alla sina lyten och laster. Inför Hamlet defilerar hela mänskligheten och lägger på hans altare all sin uselhet, som han nog anat men icke vetat. »Vårt hela långa levernes elände» blir honom klart, han får känna »de sparkar odågan ger den tåliga förtjänsten», »under levnadsoket». Själva Ofelia ger blottor på sin fina själ; men för att rädda mänskligheten och sig själv fingerar Hamlet (Shakspere) en Horatio. Såsom fiktion, kategoriskt postulat, nödankaret, blir Horatio därför en dimbild, under det alla andra figurer, Vålnaden ingripen äro levande.

Hamlet är mänsklighetens tragedi, skriven om-

kring det 40:e året i skaldens liv, mannens psykiskt kritiska ålder. Luther säger att mannen är barn till 40 år. Han menar att till den åldern lever han oreflekterat, sömngångaraktigt, osjälvständigt, opererande med andras tankar och åsikter som han lärt in i barndomen och som han inbillar sig vara hans egna. Så vaknar han, ögonen fjälla av, han genomskådar sveket och illusionerna, rasar över att han varit lurad, måste redigera om hela sin åskådning. Det är ett slags mässling vid 40 år. Ett bokslut som förbereder ålderdomens och visdomens inträde.

Till Shaksperes tredje period, tvivlets och lidandets, höra Julius Cæsar, Hamlet, Othello, Kung Lear, Macbeth, Antonius och Cleopatra, Timon och Coriolanus, hans väldigaste verk. Den fjärde perioden, då skalden skildrar »hur en av olyckor eller brott nedbruten karaktär genom lidandet når till harmoni», innefattar Cymbeline, En Vintersaga och Stormen. (Henrik VIII som jag fick höra tolkas vid universitetet lär vara författad av Fletcher till största delen, vilket jag finner rimligt, då Shakspere svårligen skulle ha förnedrat sig till att smickra den rysliga Elisabeth.)

Men Hamlet är även en prototyp till Faust; en Spekulierer som skall söka yttersta grunden till de enklaste förhållanden, en filosof, som får sin Gretchen (Ofelia), och sin Valentin (Laertes) brodern. Sedan han i första akten mottagit Vålnadens befallning utan kritik, börjar han mitt i hämndverket filosofera över problemet Vålnaden, om denne möjligen varit av djävulen och narrat honom. På kyrkogården spekulerar han över den materiella tillvarons problem; och inför Ofelia analyserar han kärleken, som dock är i sin natur en oreflekterad syntes, vilken undanber sig all

analys. Han vill veta det man icke får veta; och av övermod att få veta Guds hemligheter som ha rättighet få vara hemligheter, blir han straffad med det slags vansinne kallat tvivelsjuka, som leder till den absoluta ovissheten, och ur vilken individen endast kan räddas genom tron. Den barnsliga tron som genom lydnadens offer får som julgåva mottaga visheten, vilken är den absoluta vissheten och övergår allt förstånd.

Dit nådde Faust 1830 (2: a delen) men Hamlet kom icke dit år 1600!

Det är ju varje ung, allvarlig skådespelares dröm att få spela Hamlet; men numera utdelas den rollen endast som premium åt åldringar eller åt utspekulerade stjärn-aktörer, varigenom »Ung Hamlets» bild blivit alldeles vanställd. Hur skall då Hamlet återges? frågar sig en ung man. Jo den saken är enkel: Läs Shaksperes råd till skådespelarne! Där står det!

»Lätt och ledigt på tungan»; intet gorm (m o u t h i Hagberg = tugga!) som brandvakter. Icke såga luften med händerna, »utan låt allt gå hyggligt till». I själva »stormen och så till sägandes virvelvinden av er lidelse måste ni iakttaga en viss måtta, som giver ert föredrag ett smidigt behag»; icke »spränga örhinnan på patrasket».

Men »var icke för tam». »Lämpa åtbörden efter orden och orden efter åtbörden med särdeles avseende på att ni ej överskrider naturens blygsamma lagom.»

»Blir nu detta antingen för överdrivet eller för platt... så kan det icke annat än väcka harm hos en man med omdöme, och denne endes tadel bör i edra ögon gälla mer än ett fullt hus av de andra.»

En ung skådespelerska, som nyss fick mycket

beröm i en av mina pjäser, mottog min tack för det vackra arbetet. Hon svarade blygsamt och öppet: Ja, jag fick beröm fastän jag icke gjorde mycket åt saken; jag bara följde texten.

Bara följde texten!

Om man tänker på dessa akrobater, som stryka omkring med en amputerad Hamlet; som springa på stolar, lyfta av huvet och lägga det i knät, göra orm-människan ur Fliegende Blätter, öppna skjortbröstet som till arkebusering, liksom inte en bösskula kunde gå igenom både rock och väst, linda sig som en korkskruv, med ett ord spela Hamlet rakt emot Shakspeares föreskrifter, så behöver i sanning den vackra Hamletsbilden restaureras. Men detta kan endast ske genom dramats återställande i dess ursprungliga form medelst draperi-banan, och genom att icke lämna ut rollen åt en lindansare, som gör pjäsen till bisak, speleriet till huvudsak och förvandlar alla medspelande till statister, genom att stryka i deras roller.

Följa texten! Ja, detta är skådespelarkonst: spela rollen, och icke mer!

Eget är att med stora skådespelare kommer en författare ingenstans, och alla stjärnspel företagas med sekunda vara. Begagnas ett mästerverk någon gång till solospel, så stympas det. Detta, att skådespelarkonsten söker isolera sig och göra sig fri från den naturliga avhängigheten är början till förfall. Ty stjärnan blir endast synlig om huvudplaneten förmörkas. Stjärnan stjäl intresset från dramat, spelar ner författaren och förvandlar omgivningen till statister. Högfärdens gåshud lyser igenom de lånta fjädrarne, men den »vilda hopen», som endast dyperas av flärd, är genast färdig med applåder och blommor.

Jag har sett den största nu levande stjärnan; jag kom med ungdomlig respekt för att lära och vörda. Det var ett karaktärsdrama, som jag sett förut. Det stod vakt i gevär vid porten, en hyllning från någon självsvåldig alkov-favorit troligen. Jag fick sitta dåligt för högt pris; fick vänta i oändlighet för att beredas riktigt. Så gick ridån upp. Någon karaktärsteckning såg jag inte till i karaktärsdramat; men toaletter såg jag, spetsnäsduk, puder och smink. Det var påfågeln bara, dock icke i egna fjädrar, men tillräckliga för att dölja både drama och medspelande. Erkänna måste jag, att publiken den dagen var vald, ty inte en hand rörde sig på applådställena, varöver stjärnan visade sig förolämpad, tog upp näsduken och snöt sig för att visa oss sitt djupa förakt över vår dåliga smak. Och i nästa stora nummer satte hon nävarne i sidan som en ond kokerska och bokstavligen »skällde ner» sin antagonist. Vi andra sutto tysta, och gingo tysta därifrån. Vi hade »sett djuret», i vars ansikte icke fanns ett drag av människa, bara emalj och högfärd, och det enda jag minns var ett släp som rann ut genom dörren likt en ormstjärt under en sten.

Jag har alltid haft den dåliga smaken att tycka om goda skådespelare men icke lida de stora. Den gode skådespelaren spelar rollen, täcker jämnt utan att skjuta över kanten, uppfyller sin bestämmelse att återge texten. Men den mänskliga flärdfullheten är så stor, att den gode skådespelaren aldrig får det stora namnet, aldrig inropas med blommor, men behandlas som medelmåtta, kallas utilitet i förringande bemärkelse.

I Tyskland har man haft en kringresande ormmän-

niska som gjort furore, men slutligen lär ha bättrat sig, på grund av förbättrad smak. Så snart man nämligen i Tyskland ser att tekniken börjar visa sig, och skådespelaren »gör av rollen», så säger man »Der schauspielt! Der Hund ist ja ein Schau-Spieler zur Schau».

Det plus som en skådespelare har rätt att ge, det är sin betydliga eller vinnande personlighet, om han har någon; men den lyser igenom ofrivilligt och är icke påhängd. Så snart man ser tekniken eller märker att återgivaren bröstar sig, skriker eller fäktar, så är saken sjuk. Avsikten visar sig vara en annan än att spela rollen, och publiken, som gått dit att se den nya pjäsen, får i stället se en skådespelare som kråmar sig och friar.

För att återvända till Hamlet, några påminnelser åt skådespelaren.

Hamlet är ung; Young Hamlet kallas han; Ofelia säger: Härlig ungdoms makalösa blomster. Och man kan räkna ut det på hans moder, som ännu kan charmera kungen, vilken icke uppges vara gammal. Om man anslår hennes tjus-tid till 35 år, så kan Hamlets vara 20, eller vid en Wittenbergs-students ålder. Ofelia finner honom skön och vi må tro henne.

Är han blond eller mörk? Vilket som hälst, ty det står icke i pjäsen.

Är han fet eller mager? Svar: han är mager, emedan han sörjer och emedan han är förälskad. Den rad i femte akten där modren kallar Hamlet fet, påstår Gollancz i sin nyaste engelska upplaga av 1906 vara instucken för att möjliggöra för den fete och däste solospelaren Burbage att spela rollen. Denna rad kunna

vi stryka således, tills vi få en fet och däst 40-åring att interpolera stället för.

Stor eller liten? Icke för storväxt, ty han säger sig själv icke vara någon Hercules.

Att kungen icke är någon teaterbov, det framgår av hans samvetsömhet och av hans verkliga kärlek för drottningen. Han är »med liv och själ så sammanväxt med henne, Att liksom stjärnan ur sin ban ej viker, Så trivs ej heller jag förutan henne».

Drottningen är en svag kvinna, som älskar sin man och sitt barn, och som i pjäsen icke har varit medveten om mordet.

Slutligen ett ord om vålnaden. The Ghost står på personförteckningen, är således en roll och som sådan måste han synas. I första akten är han objektiv, ty han ses på samma gång av fyra personer. Wilhelm Meister berättar huru hans sällskap arrangerade med vålnaden i fjärde akten, för att modren icke skulle se honom.

Innehavaren av vålnadens roll har ibland gjort sig bemärkt. D'Israeli berättar (i Litt. Cur.) att Booth spelade vålnaden emot Betterton, vilken som Hamlet agerade så förträffligt att Booth kom av sig av förskräckelse.

I denna stund lär Hamlet ges av tre sällskap i Sverige, utom i Stockholm. Man säger att alla tre Hamlet äro bra. Och varför icke? Rollen bär sig själv, är lätt spelad, emedan den är väl utförd av författaren; och för att spela bort den, skall man vara en ovanligt enkel person med ofördelaktigt utseende och simpla manér!

Jag har hört en gammal förståndig teaterdirektör

säga: Hur man skall få skådespelare? Giv dem roller! så bli de skådespelare (om de äga anlagen, förstås!)..

Detta är förhållandet! och jag har alltid tyckt att man är för kinkig mot skådespelarne. En sak kan vara på flera sätt ibland, men nu blev han på detta sätt på grund av svårigheten att alltid ha till hands ett sortiment av natureller att välja på. När jag i egenskap av författaren är nöjd, på vilkens vägnar har recensenten då rätt att vara missnöjd? Fråga det!

Nu slutar jag denna lilla minnesskrift med ett par ord om Intima Teaterns skådespelarkonst.

Då jag på generalrepetitionerna i allmänhet varit nöjd, så är ju detta vitsord nog. Man har då bett mig göra anmärkningar, varpå jag svarat: När jag ser min pjäs återgiven utan att jag lägger märke till skådespelarne, så är det bra spelat. Jag såg således den pinsamma tragedien Bandet; och när det var slut, hade jag haft en upplevelse; jag kunde icke göra anmärkningar; Falck, Flygare, Wahlgren voro illusoriska. En domare av mina vänner och även teatervän förklarade efteråt: — All kritik förstummas; detta är icke skådespelarkonst, det är något annat; det är full verklighet. Jag instämde! Och frågar jag mig om orsaken, så tror jag svaret blir: Därför att det är ärlig, flärdfri konst, given av unga ofördärvade naturer, som haft en hård skola, icke äro bortskämda, icke lärt knep, icke förhäva sig, icke försöka spela ner pjäs eller varandra. Här finns den lagom osjälviske som intresserar sig mera för pjäsen än för sin succès; den nyss utnämnda storheten, Fru Björling eller Flygare, staterar följande dag med glatt sinne utan att behöva det i en pjäs, där eleven äger titelrollen; där damerna icke haft råd hålla kläderska eller hårfrisörska, ha de hjälpt

varandra; det är detta vi kalla god anda, och denna är det som räddat oss igenom detta förfärliga år, där stenarne som rullats på vägen varit flera än blommorna vid vägkanten.

Med tack för det gångna första svåra året önskar jag Intima Teatern Ett gott nytt!

Strindberg.

JULIUS CÆSAR

SHAKSPERES HISTORISKA DRAMA

JÄMTE NÅGRA ANMÄRKNINGAR OM KRITIK OCH SKÅDESPELARENS KONST SAMT ETT TILLÄGG OM TEATERKRISEN OCH TEATERTRASSLET
TILLÄGNAT INTIMA TEATERN

När man skall skriva ett historiskt drama, så blir det ju lite kria, eller skriva om ämne; variation på ett tema eller transkription av ett redan komponerat stycke. Shaksperes Cæsar var redan på sin tid ett av hans populäraste och har fortfarit hålla affischen i alla bildade länder. Detta, ehuru stycket icke är roligt. Man vet ju allting förut, och även hur det skall gå för hjältarne; där saknas även kärlek, som sätter piff på de enklaste och torraste anrättningar; där finns ingen narr som roar, ingen intrig som spänner, inga troll, bara en vålnad, som dock är tarvligare än Hamlets. Men stycket intresserar likafullt såsom allt vad Shakspere gjort, emedan det bärs av en inre spännkraft, som här dock slappas något emellanåt.

När jag år 1869 begagnade Julius Cæsar som undervisningsbok i engelskan (ehuru jag knappast kunde uttalet av det kitsliga språket), så valdes pjäsen, emedan språket var lätt och emedan texten icke innehöll något grovkornigt. Vi ungdomar, som voro starka i kritiken, anmärkte genast att dramat borde hetat Brutus, emedan Cæsar dunstar av i tredje akten; och världens största hjälte, som vi kände både från världshistorien och hans egen De Bello Gallico, funno vi illa tecknad; en ynkrygg som trodde på varsel och

syner samt stod under toffeln, så att han ville bli hemma från senaten, därför att frun i huset drömt illa och bad honom vara försiktig general. Dessa huvudanmärkningar från 20-åringar ha verkligen blivit gjorda förut och efteråt av berömda kommentatorer, och när jag nu vid 60 års ålder läste om min Cæsar, vilken jag på grund av explikationerna känner bäst av Shaksperes stycken, så trängde sig samma brister på mig.

När jag nu igen drog ut Cæsars roll, vilket jag förr gjort, så fann jag, nu som fordom, en viss svaghet i karaktärsteckningen, vilken icke får förvandlas till förtjänst därför att man tycker om Shakspere.

Låt oss nu se på väven, skilja ränningen från inslaget och syna skaften.

Redan i akt I scen 2 kommer Cæsar på en öppen plats med sin gemål Calpurnia. Som bekant talar man icke om Cæsars maka, och en romare visade icke sin fru på gatan. När Cæsar, världsskakaren, öppnar munnen, så är det för att be sin hustru ställa sig vid kapploppet i Antonii väg att Antonius må vidröra henne, ty »folktron säger, att ofruktsamma kvinnor, dem man vidrör vid detta helga kapplopp, bliva fria från sin förbannelse». Detta har kommentator förklarat så, att Cæsar nu vid femtiofem år är trött, eller utlevad, så att han därför(!) börjar bli skrockfull, helt enkelt. Kunde man icke i dess ställe tänka sig att detta betydde detta? Cæsar är på höjden av makt; imperator, pontifex maximus, tilldömd (bokstavligen) gudomlig dyrkan. Han har dock inga barn med sin gemål (med Cleopatra ägde han dock Cæsarion), och nu, när han anar sitt slut, vill han fortleva i avkomlingar, eller grunda en dynasti.

Så kommer spåmannen och varnar för Idus Martii;

men då vill Cæsar icke höra på, utan kallar honom drömmare. Alltså var han icke vidskeplig, i den bemärkelsen. Denna presentation sker på en trycksida, och kom likvisst för tidigt, som vi nyare skulle tycka.

Efter en stund (i samma scen 2) kommer Cæsar tillbaka, och ger några skarpa karaktäristiker av de sammansvurna, som skall antyda att han misstänker dem. Kommentatorn säger att hans människokännedom härigenom skall läggas i dagen. Så går han igen, och syns icke mer i första akten.

Sammansvärjningen utarbetas; och i andra aktens andra scen kommer Cæsar ut i nattrock (och tofflor), skrämd av åskvädret och Calpurnias skrik i sömnen. Han skickar en tjänare till prästerna att begära offring och spådom (ur offerdjurens inälvor). Detta är icke vidskepelse, utan romerska religionsbruk, liksom oraklen i Grekland. Nu kommer Calpurnia ut ur sängkammaren. Hon har aldrig trott på järtecken förut, men nu skrämma de henne; och hon ber sin make vara försiktig. »När tiggarn dör, så synas ej kometer,» och det har hon rätt i.

Tjänaren återkommer nu och berättar, att prästerna vid offringen funnit ett djur som saknat hjärta.

Därtill svarar Cæsar på ett stortaligt sätt, som icke är likt den sansade, högt bildade mannen, och som därför synes oss verka osant. Han säger: »Faran vet rätt väl att Cæsar mera farlig är än hon?» Sådant sade icke Julius Cæsar, som skrivit den passionsfria historien om Galliska Kriget.

Calpurnia, öm maka och icke alls okvinnlig bönfaller att han ej må gå i senaten: »säg att min rädsla håller dig hemma». Cæsar gör ju sin älskvärda maka till viljes, för att icke oroa henne, och här synes intet

spår av toffeln. Så kommer husvännen Decius Brutus, och lyckas väcka Cæsars manliga stolthet så att han ändrar beslut, och klär sig i togan att gå i senaten. De sammansvurna inträda och Cæsar hälsar dem, utan synbar misstro. Till Brutus slänger han en stänkfråga som kan vara betydelselös: »Har du gått ut så tidigt?» Alla gå till Capitolium.

Tredje akten. Capitolium. Spåmannen varnar igen. Artemidorus lämnar sin supplik. Decius Brutus lämnar Trebonius' böneskrift. Förgäves: Cæsar går i senaten. Metellus Cimber ber om nåd för sin förvisade broder. Cæsar blir brutal. Brutus, Cassius tränga fram och instämma i nådeansökningen. Cæsar svarar som en Vielgeschrei: Han är orubblig som polens stjärna, vilken »ej har sin like uppå firmamentet». »Så ock i världen; den är full av mänskor; de hava kött och blod och känslighet, dock vet jag blott en enda bland dem alla, som obetvinglig och orubbelig sin plats behåller. Och att det är jag!» Och så stickes han ner! Med orden Et tu Brute i engelskan, som Hagberg översätter till Svenska. Alltså: med tredje aktens första scen är styckets hjälte försvunnen, vilket man alltid klandrat som kompositionsfel. Men nu kommer det nya seklets kritik och fritager Shakspere felet, vilket erkännes men icke av alla. Israel Gollancz har i sin upplaga tryckt i detta år 1908, följande uppgift som kan vara sann. »Mr Fleay (känner inte!) menar att den nuvarande formen av dramat härstammar från 1607, och att den är en förkortning av ett mera fullständigt.» »Samme kritiker menar också att Ben Jonson verkställt förkortningen.»

Det är detta hemlighetsfulla med Shakspere, att så fort man tar i pennan om honom, så råkar man i

gräl, med auktoriteter för och emot. Jag kan icke avgöra om Cæsar är Shaksperes egen redaktion, och lämnar därför frågan, hållande mig till det föreliggande dramat sådant vi läst det från ungdomen.

Huvudanmärkningen att hjälten försvinner i början av tredje akten kan ju eskamoteras bort med detta: »kalla det Brutus eller vad ni vill eljes», så är saken hjälpt! En kommentator har svängt sig, med den förklaringen att Cæsar icke är borta med tredje akten, ty han går igen i fjärde och femte, som vålnad nämligen, och hans mäktiga person lever i minnet som sysselsätter och besätter de handlande personerna ända till slutet. Brutus' sista ord är ju: »Cæsar äg nu fred! Ej halvt så villigt jag dig stötte ned.» Det låter ju säga sig.

Men att skildra världens största hjälte som en kruka? hur kan det sömma sig med Shaksperes aristokratiska tänkesätt eljes? Man kan svara: Det mänskliga, inbegripet svagheterna, är ju det som intresserar oss; hur vill ni skildra härskaren, statsmannen, historikern, på scenen? Skall han draga omkring med legioner på slagfält? Skall han sitta vid ett bord och skriva lagar, eller kanske visas då han författar De Bello Gallico? Det är icke dramatiskt; alltså återstår privatlivet. Men att inveckla honom i en kärleksintrig, t. ex. med Cleopatra, vore icke trevligt, och icke av betydelse för Cæsar, ty han gick igenom sin Cleopatra, under det Antonius däremot stannade i stöpet. Då återstår bara »Cæsar intime», at home, som Shakspere gjort, låt vara i sängkammarscen med nattrocken. Vi se ju Cæsar här, som god make, eftergiven i småsaker, som vän, som statsman och härskare, i senaten. Härföreriet är ju icke att draga fram

på scenen, då därtill fordras slagfält och arméer. Cassius' skildring av karaktären Cæsar är endast ett troget uttryck för demagogens konstanta villa att alla människor äro lika. Att Cæsar ropade hjälp när han var nära att drunkna är i demokratens ögon ett bevis på bristande hjältemod; att Cæsar kunde ha frossan i Spanien och under febern begära dricka, blir för Cassius till ett »vekligt väsen». Och hela den småaktiga skildringen blir endast en skildring av Cassius' småaktighet och avund, ty Shakspere synes hyst en naiv beundran för Cæsar, och han kunde gärna ha berättat anekdoten om »Cæsar och hans lycka» i båten.

Vid det historiska dramat är svårigheten finna lagom i det historiska och lagom intimt. Historien i dess stora drag är Försynens egen komposition, och Shakspere är providentialist som antikens tragöder voro, därför försummar han icke det historiska, utan låter den högsta rätten skipas ända till småaktighet. Exempel: Cæsar har störtat Pompejus sin med-triumvir; Cæsar fälles vid foten av Pompejus' bildstod. Cassius har stuckit Cæsar med sitt svärd, och Cassius faller på samma svärd.

Nu är du hämnad Cæsar
och det med samma svärd som dräpte dig.

Men Shakspere har också slaviskt följt historien sådan Plutarchus skrivit den, och han har till och med skrivit av hela stycken anförda av Gollancz (1908). Vad nu huvudpersonen eller Brutus angår, så är denna en idealfigur och i släkt med Hamlet, som tillkom i samma andedrag. Brutus filosoferar över allt vad han företager, håller även en självmordsmonolog, får se en vålnad, spekulerar över sitt öde och tillvarons problem.

Brutus har inga fel, men begår ett enda stort, då han ingriper i Försynens rådslag och mördar Cæsar, och på detta faller han, sedan han först sett vilket pack han arbetat tillsammans med och huru de män voro som följde på tyrannen. Antonius tummar Cæsars testamente, Cassius är girig och tar mutor, Lepidus är en åsna. Folket som i första aktens första scen hurrar för Cæsar har nyss förut »klängt på murar och på tinnar» för att fira Pompejus; efter Cæsars död hurra de för Brutus, strax därpå för Antonius och så för Cæsar igen, när testamentet öppnas. Den rörliga hopen har Brutus offrat sin väns liv åt, på den abstrakta folkfrihetens altare har han slaktat det abstrakta begreppet tyrannen, som bara är en dålig översättning av härskaren.

Cæsar behöll som bekant alla republikanska former, men gjorde sig enväldig. Att han tillvällade sig gudomlig dyrkan (apotheosen) skulle en grekisk tragöd ha infört som tillräckligt motiv för hans störtande (hybris).

Shaksperes sätt att karaktärisera sin hjälte är icke lyckat, ty i stället för att låta karaktären framlysa ur handlingen, låter han Brutus tala om vem han är; och i det berömda smådraget, hans ömsinthet för de sömniga tjänarne tycker jag att han poserar ä d e l, litet för pjåskigt för en romare. Brutus deklamerar, skulle vi nyare säga, och han är för hastig i sitt lovtal över den döde Cassius, vilken han nyss avslöjat som en girig lump.

Du siste romare farväl med dig;
Rom kan omöjligt mer din like föda!

Det är partimannens sätt att prisa sig själv i sin medbrottsling.

Grym är bilden av de nye männens grymhet, när de kommit till makten och i Antonii hus utfärda dödsdomar. Octavius fordrar att Lepidus skall döma sin egen broder; Lepidus bifaller utan protest. Lepidus fordrar att Antonius' systerson Publius skall dö. »Han må dö!» svarar Antonius; »se här ett enda penndrag dömer honom». Sammanställom detta med Cæsars vägran att benåda Metellus Cimber, vilket blev förevändning för Cæsars död! Nu begå de nye männen samma brott, ogenerat. Det blev vid det gamla! I teckningen av Brutus har man alltid sett som en svaghet, att Brutus endast mottager kallelsen av Cassius och blir hans verktyg, stående under hans, den ringares, inflytande.

Cæsars vänskap för Brutus är icke framhållen i någon scen; däremot är Brutus' gränslösa kärlek till Cæsar starkt betonad. Av vilken art denna kärlek var, det vet man icke; en osäker tradition har gjort honom till Cæsars naturlige son, något som förr antyddes genom den fria översättningen »även du min Brutus» (Et tu Brute! i Hagberg återgivet: Du också, Brutus!) * Vem är nu Brutus! Shakspere, som icke

* Gollancz säger att enligt Plutarch skulle Cæsar ha tillropat Casca: »O vile traitor, Casca, what doest thou?» men Suetonius däremot låter Cæsar apostrofera Brutus på grekiska »και συ τεκνον», även du, min son? Teknon betyder icke att Brutus var Cæsars son, ty son heter hyios, men teknon är ett smeknamn, motsvarande »kära barn». Paulus begagnar således teknon till Timotheus, som icke var hans son (2:a Tim., kap. 2: 1). I Davids son heter son hyios; och barn heter pais. Felet Decius i stället för Decimus Brutus lär härleda sig från ett tryckfel i Amyots franska översättning av Plutarch, vilken legat till grund för Norths engelska, begagnad av Shakspere.

lider av överflödig lärdom och som tar sakerna lite flott (han kallar Decimus Brutus för Decius!), låter Brutus härstamma från Lucuis Junius Brutus, som fördrev Tarquinius Superbus, men själv var systerson till Roms siste konung (efter Lucretias äventyr). Jag trodde så också i min ungdom, men får nu veta att Cæsars Brutus, Marcus Junius var son till en folktribun »av samma namn» och av Servilia, Cato den Yngres halvsyster. Här vill jag i förbigående påminna att den äldre Brutus »ställde sig fånig» för att undgå Tarquinius' förföljelse, och att möjligen Shakspere fått Hamletmotivet då han sysslade med Brutus (till Julius Cæsar som föregick Hamlet).

Shaksperes Brutus är i alla fall en härlig man, rättrådig, human, osjälvisk, och icke ens hans fiender misstänkte dåliga motiv. Själv säger han om mordet: »Då Cæsar älskade mig, grät jag för honom; då han var lycklig, njöt jag därav; då han var tapper, ärade jag honom; men då han var härsklysten, dödade jag honom.» Det är ungefär Hamlets: »av idel kärlek grym jag vara får».

Men det finns en viktig person i Shaksperes Cæsar, och som bort presenteras ordentligt, emedan han spelar samma försonande roll som Fortinbras i Hamlet. Det är den som Shakspere kallar Octavius Cæsar men sedermera blir kejsar Augustus. Han hette visserligen först Cajus Octavius, var adoptivson till Cæsar, men även systerdottersson, och kallade sig sedan Cajus Julius Cæsar Octavianus, och i dramat vid Filippi borde han ha hetat Octavianus. (Först år 27 fick han av senat och folk hederstiteln Augustus.) Nåväl, jag vet hur farligt det är att rätta på Shakspere, ty man får vanligtvis mothugg ini texten, men

jag skall försöka på! När Cæsar i första aktens andra scen presenteras, så uttrycker han ju sina bekymmer över att han ingen tronföljare äger, då äktenskapet med Calpurnia är barnlöst. Han är omgiven av en massa folk (Cicero är statist!), men adoptivsonen är icke med. Cæsar uttrycker visserligen sina förhoppningar om att få en son med Calpurnia och ber henne ställa sig i Antonii väg vid kapploppet. Då han straxt därefter mördas, borde adoptionen redan ha skett, och Octavianus hade ju här gott tillfälle bli förberedd, så att han icke ramlar ned på oss i fjärde akten. Jag undrade ett ögonblick om Shakspere visste vem hans Octavius Cæsar var, men som närgången kan frågan förfalla och anmärkningen också, då det är möjligt att vid styckets förkortning den saknade scenen blivit struken. Jag skulle ha strukit Cicero, emedan han är försummad figur, trots det han talar grekiska; och att höra Cicero sex timmar i en talarstol, det vill jag inte, efter att i hela min ungdom ha pinats med hans förfärliga vältalighet.

Men den blivande kejsar Augustus är ändå icke försummad, fastän han ej är med ens vid mordet.

Han visar sig först i fjärde aktens första scen och anhåller få Lepidus' broder dödad. Han lägger ut ett gott ord för Lepidus, som Antonius liknar vid en åsna och sedan vid sin häst.

Sedan syns han icke förrän i femte akten vid Filippi; där tvistar han redan med Antonius om slaktordningen. »Tvistar du i sådan viktig stund?» Den blivande härskaren som skall slå Antonius vid Actium svarar: »Jag tvistar ej, men jag vill ha det så!» Strax därpå, anande sin stjärna, svarar han: »Jag är ej född att dö för Bruti klinga.» Efter Brutus' död tar

Octavius Cæsar allt Brutus' folk i sin tjänst, och som ädelmodig segrare håller han parentationen över sin fallne fiende: »Må han behandlas som hans dygder kräva... Uti mitt tält han ligga skall i natt.»

Det är bra! men publiken borde veta att det är Augustus, och att han skall slå och efterträda Antonius en gång, ty därigenom får dramat oändligt perspektiv, utan början, utan slut, något av världshistorisk evighet, där skådespelarne avlösa varandra, men teatern står kvar, där publiken alltid är ny, men den gamla goda pjäsen håller sig: där »Cæsar dog och blev till mull, och täpper nu ett hål för dragets skull». Pompejus, Cæsar, Brutus, Antonius, Augustus. Det är en serie, där varje term är liksom roten ur den föregående.

Kompositionen i Cæsar utmärker sig för en enkel nästan antik behandling; och det behagar trötta människor att ledigt kunna överskåda konstverket. Och där fattas icke form, ty mordet förberett i två akter, infaller i tredje, och så avrulla sig de tragiska följderna rakt mot katastrofen, som följes av förnyelsen och framtidsperspektivet. Cæsar fortlever, både i vålnaden (hämnden eller rättvisan), minnet och adoptivsonen.

Kvinnorna, Calpurnia och Portia, äro i Shakspere's bemärkelse och efter alla friska människors, sanna kvinnor, alltså kvinnliga, ärekära, måna om sina makar, undergivna. Calpurnia går bort i glömskan, men Portia är mera romarinna av den mindre veka sorten. Men båda behandlas därför väl av sina män, som sanna vänner, dem man hör men därför icke lyder i allt. Där råder ett så kallat gott förhållande, som i Cæsars äktenskap icke ens störes av makans ofruktsamhet.

Cassius, den tredje personen, är en härsklysten figur, som icke tål någon över sig, men så fasligt folkkär synes han icke vara. Den »torra Cassius» är även girigbuk och lite skojare.

Casca är en dubblering av Cassius och är onödig, kanske kommit dit av misskrivning, ty när man läser Hagberg, där namnen skrivas förkortade Cass. och Casc., så brukar man förväxla dem. Shakspere måtte ha märkt svagheten, ty han gör sig besvär med åtskilliga karaktäristiker över Casca utan att lyckas intressera oss för honom. Han uppgives vara slö; han går med skvaller; andra påstår att han är en tvärvigg och förställer sig. Och så blir han borta.

Decius (Decimus) Brutus får jag icke fatt i, och bipersonerna äro för många att kunna hållas isär; det kanske författaren icke begärt heller, han ville som våra samtida direktörer ha affischen full. Och man gör Shakspere en otjänst genom att berömma hans små fel.

I Två ungherrar från Verona har Shakspere (som Hagberg anmärker) infört två Eglamorer. »Möjligen har Shakspere här glömt, att han i början av pjäsen givit detta namn åt en av Julias friare.» Sådant händer!

Gollancz tror att i Julius Cæsar Shakspere varit ute för samma l a p s u s då Lucius en gång synes förväxlad med Lucilius. Därav tar jag mig friheten tro det de t v å Cinna i Cæsar också tillkommit på en höft. Det är småsaker dem regissören kan få rätta utan att klådiga recensenter överfaller honom för helgerån.

Det finns en liten scen jag fästat mig vid såsom varande bra gjord. Det är tredje aktens tredje scen,

där Brutus kommer till en förklaring med Cassius. Den scenen är lärorik såsom utgörande typen för ett gräl.

Cassius har pressat ut pengar och sålt ämbeten. Brutus säger honom det rent ut. Cassius förnekar först faktum (typiskt!). »Jag ha långa fingrar?» När han inte kan svänga sig längre, så vädjar han till att han »är äldre i tjänsten och bättre underhandlare». Brutus kan icke gå in på det. Cassius: »Jo det är jag!» Brutus: »Nej säger jag!» — Därmed övergår man till skällsorden. Brutus: »Bort simpla människa!» Så börja de skryta; och därpå följer käbblet. Cassius: Jag sade äldre krigare, ej bättre! [Det ljuger han, ty han sade (se ovan) »i tjänsten äldre».] Säg, sad' jag »bättre?» [Här ha båda glömt de fallna orden; ty Cassius sade »bättre underhandlare» och icke bättre krigare!] Brutus svarar som bruket är sedan grälet kulminerat: »Det gör mig lika mycket hur du sad'.» (Så dags då!) Därpå börja de skämmas, bli ledsna, och övergå till försoningen. Vad Shakspere menat med denna scen? Att Cassius icke var osjälvisk i sin frihetssträvan, men att Brutus var det. Eller att helt enkelt alla människor även de största äro behäftade med svagheter, och att en människa utan svagheter vore en overklighet. Själva Cæsar kunde han icke göra till någon Gud, men därför har han icke dragit ner honom. Cæsars hjältebragder anses vara bekanta och nu få vi i dramat se människan, som intresserar oss.

David Hume skriver ännu, efter 1754, i sin History of England: »Om Shakspere betraktas som en man (kursiverat av Hume) född i en rå tid, uppfostrad i de simplaste vanor, utan någon bildning, hämtad var-

ken från liv eller från böcker, må han anses som ett underverk: skärskådad som s k a l d, vilken måste kunna skänka en förfinad eller intelligent åhörare ett städat nöje (proper entertainment), så måste vi pruta på lovsången. Vi beklaga att i hans kompositioner mycken regellöshet och även orimlighet (absurdities) så ofta skall störa de livliga och upprörda scener som äro inblandade; och på samma gång beundra vi kanske dessa skönheter dess mera just emedan de äro omgivna av sådana vanskapligheter. En slående egendomlighet i känslan anbragt på en ensam karaktär hittar han ofta liksom i inspiration; men a reasonable propriety of thought* kan han icke hålla oppe lång stund.

Nervösa och pittoreska uttryck liksom också beskrivningar överflöda hos honom, men förgäves söka vi diktionens renhet och enkelhet. Hans fullkomliga obekantskap med all scenisk konst och conduct, etc.»

Jag må bekänna att jag aldrig förstått Shaksperes sonetter, som ju lär handla om Männerliebe. C. R. Nyblom, som översatt dem till svenska, påstår i förordet, att han begripit dem. Oscar Wilde uppger att dessa sonetter haft samma inflytande på honom som Platos skrifter utövat på ungdomen i en viss universitetsstad. I Shaksperes dramatiska arbeten kan jag endast minnas Hamlet, där den ömtåliga frågan vidröres. Ömtålig är frågan därför, att om man i överseende säger sig förstå den, blir man misstänkt; och om man ogillande yttrar sig om den, blir man falskligen beskylld — för något annat. I akt två, scen två, säger Hamlet till Gyldenstern och Rosenkranz: »Mannen gör

* Svårt att översätta! Förefaller därför krystat.

mig ingen fröjd och kvinnan ej heller, ehuruväl ert småleende tyckes mig antyda annat.» — Rosenkranz: »Min prins, det låg ingenting dylikt i mina tankar.» — Hamlet: »Varför skrattade ni då, när jag sade att mannen gör mig ingen fröjd? (Man delights not me.) Betyder detta detta? Jag vet icke, och har inte sett någon kommentator tolka det.

*

Jag skall sluta detta med en bekännelse och ett erkännande, som jag långt förut avgivit. Shaksperes sätt att i dramat Cæsar skildra historiska personer även hjältar at home, intimt blev bestämmande mönster för mitt första stora historiska drama, Mäster Olof, och, med vissa reservationer, även för de följande efter 1899. Denna frihet från »teater» eller beräknad effekt som jag tog till rättesnöre, låg länge emot mig, tills Josephson vid Svenska Teatern upptäckte Mäster Olof 1880. Men ännu år 1899 insåg icke Molander att min Erik XIV var spelbar. Efter läsningen av den pjäsen utbrast han: »Ska man spela den här pjäsen? Den har ju bara två scener?» Molander var nämligen så inne i franska tekniken att han med scen menade »effekt». Jag minnes inte om Molander upplevde föreställningen av Musketörerna på Svenskan. I detta stycke voro alla gamla effekter samlade, och direktören väntade sig en jätte-succès. Men stycket mottogs med köld; effekterna föreföllo bara som knep, vilka genast avslöjades.

Grandinson gick ut över Molanders »utvärtes», och gav mig rätt där jag hade rätt, inseende att effekten eller styckets verkan berodde på helt annat än det pikanta i situationen och på utstyrseln. Grandinsons

förfinade men förenklade smak för det »invärtes» gjorde det möjligt för mig att, efter Fredriksons avgång dock, få fram stycken på Dramatiska Teatern sådana som Brott och Brott, Till Damaskus I, Påsk, Karl XII, alla under Grandinsons regie. Damaskus var en innovation och ett mästerstycke i regissörsväg!

*

Jag har alltid funnit det svårt att få till stånd ett fixerat omdöme om en scenisk prestation. Skådespelarens konstverk är ju barn av en serie ögonblick, en skioptikonbild som försvinner när rampljuset skruvas ner, ett halvt overkligt som man icke kan taga i. Under några månader var jag teaterrecensent i en tidning och jag fann det icke angenämt att efter teaterns slut gå upp till ett skrivbord och sätta ner på papper improviserade omdömen, som vid närmare skärskådande kunde stiliseras lika bra på ett annat sätt. När jag ville uppskjuta domen och sova på saken, förklarade redaktören att sättare och tryckare väntade, och att det måste skrivas nu genast. Då jag ännu var tvehågsen, anbefallde han mig att hellre fria än fälla. Jag avundades dem som fingo gå ut på ett kafé och språka om aftonens föreställning, och jag undrade varför mitt omdöme skulle sättas och tryckas, då jag vid några och tjugo år sett så litet skådespelarkonst. Om jag går för att njuta av konst, så ställer jag mig ju oreflekterad, mottagande, sympatiskt stämd, beredd att få något. Misshagar mig något, går jag förbi och fortsätter, utan att göra mig reda för orsaken. Behagar mig något, så njuter jag, men vill icke störa njutningen med reflexion. Nu förfar recensenten på motsatt sätt.

Han går stålsatt, för att bedöma, för att utleta orsaken varför detta behagar och detta misshagar, och därför njuter han så sällan. När nu teatern är en tillställning för att illudera, så är intet lättare än göra sig oemottaglig för dyperiet. Man sätter sig på tvären, och illusionen uteblir, men därmed är ändamålet med teaterbesöket motverkat, och recensenten kunde hellre blivit hemma, då han icke ville mottaga den angenäma illusionen av att här levdes en bit liv.

Om jag går att se en resande trollkarl, så betalar jag min biljett för att bli angenämt dyperad; men om någon kritiskt anlagd person stege upp i salongen och talade om, att guldfiskarna icke kommo direkt ur hatten utan legat i frackfickan, så blir jag icke tacksam för upplysningen. Han hade stört mitt nöje.

Därför frågas också i teatervärlden vad man skall med kritik att göra. Regissören, direktören och kamraterna förstå ju saken bäst, och deras omdöme utgör uppfostran; publiken förstår ju också bra om det här liknar människor; och kan skådespelaren röra, skaka eller bara roa sin publik, så känner artisten på sig, när han gjorde saken bra eller illa, och gick det inte bra i dag, så bättre lycka nästa gång.

Om recensenten har anspråk på att vara domare, så skall han känna lagarna och måste vara opartisk; uppträder recensenten som lärare, så måste han ha studerat sitt yrke och taga uppgiften som ett kall åtföljt av ansvar. Nu blir man engagerad i en tidning som teater-recensent därför att man har en penna, eller ledig stil. Om man varit bakom kulisser, följt repetitioner eller komponerat ett drama, det frågas icke efter. Man behöver icke ens ha intresserat sig för teater, utan man kommer från något helt annat

yrke. Med ämbetet följer icke alltid gåvan, och därför får man ofta läsa de mest befängda omdömen, som teaterfolk skulle skratta åt, om icke det gällde bröd och anseende.

Den blinde dömer icke gärna om färgen; men skulle han tillåta sig det på en konstutställning, så finge han hålla till godo med en erinran att han var blind, även om eljes det är grymt att vidröra ett kroppslyte. Kommer en beskänkt eller döv person till teatern och företar sig att skriva (och låta trycka) ett referat av pjäsen efter en föreställning, så har jag som anklagad rätt att jäva vittnet eller domaren: »Han är full! Han är döv! Ut med honom!»

En författare pådyvlades nyligen den orimligheten, att han i sin pjäs låtit ett lindebarn gå i skänken och äta senap. Antingen hade rec. skrivit ner denna lögn i medveten avsikt att skada, eller också hört illa. Det förra är oförlåtligt, det senare är oförsvarligt.

En recensent (eller flera) hade i »Drottning Kristina» tyckt att Riddarholmskyrkan icke var sig lik. Antingen var rec. icke där, eller också märkte han icke att Riddarholmskyrkan var struken. »Full eller döv! Ut med honom!»

Nu finns det en särskild race av recensenter som välja banan av klådighet eller maktlystnad, och dessa grunda tidskrifter, i den falska tron att publiken köper recensioner. En facktidskrift skulle ju vara redigerad av fackmän och verkligen giva läsaren en revy av allt av vikt i ut- och inlandets teatervärld, fakta, notiser, realiteter som kunde gagna teaterfolk, och inte bara innehålla blommor åt husets vänner eller stenar åt personliga ovänner.

Denna benägenhet att i tryck yttra sig om teatern angriper ofta personer som äga en helt annan kallelse, och yrket övas som bödelns med höga nöjet få halshugga utan risk av rekonventionstalan.

Nu är skådespelarens yrke förenat med personlig inställelse; han står där med kropp och själ, värnlös, skottavla, vars mans niding. Han möter onda blickar, små hånskratt, anmärkningar över ögon, näsa och mun. — Tycker ni inte det är synd om honom? Han är skapt som vi, har känslor och passioner, han gör sitt bästa, ty annat vågar han inte. Han är icke bra i afton, väl! men han kan vara sjuk och icke våga tala om det, han kan ha en sorg, som han ännu mindre vill tala om!

Man har gjort föreningar för skydd av elaka djur; kan icke opinionen börja skydda skådespelaren, icke för den skrivna recensionen, men från den oförtjänta skymfen från salongen? Nyligen satt på parkett en gammal dekrepitus och skymfade högljutt en utmärkt skådespelerska genom en hel akt. Den mänskliga fegheten var så stor den aftonen att ingen stämma höjdes mot uslingen, fastän ogillandet var allmänt.

Jag har som sagt varit recensent några månader. Det var intet nöje; och därmed kan jag trösta skådespelaren, att när min opinion gick emot kollegernas, jag levde som i ett getingbo; jag förlorade umgänge, fick hälsningar obesvarade, och när redaktören blev rädd för mig och ålade mig berömma det jag ogillade, måste jag lämna befattningen.

Posten är icke avundsvärd, och ämbetet kunde gärna indragas som överflödigt, då det finns regissör, direktör och artister, som förstå saken bättre. Regis-

sören i synnerhet, som sett kanske trettio repetitioner, han känner pjäsen i grunden; sättet att säga det och det har övervägts och diskuterats trettio dagar, placeringarna ha prövats, nyanseringarna äro uttänkta. Publiken, lika kunnig som recensenten, vill behålla sitt omdöme eller sitt nöje; och om åhöraren tittar i en recension, så är det för att se sin dom bekräftad, och icke för att få den korrigerad.

När skådespelaren för mig beklagat sig över tidningars orättvisor, misstag, uppsåtliga förvrängningar, har jag bara svarat dem: låt bli och läs det!

Kritik kan aldrig bli objektiv eller allmängiltig, så länge det finns frändskap och vänskap, sympatier och antipatier, kotterier och intressen. För ett par år sedan hölls subskriberad demonstrationsfest mot mitt Drömspel, för ett år sedan utfärdades varningar mot mina Kammarspel. Ett halvt år senare uppmanades publiken att gå och se ett potpourri på alltsammans och lite till, som då var plagiatörens mästerverk. Det är icke kritik, det är dålig smak fotad på personlighetsprincipen; det är hatets förblindelse eller den självförvållade dumheten!



När kan en skådespelare med skäl sägas vara dålig? Jo, när han icke *är* rollen; när han är distrait, ouppmärksam, slapp, ointresserad; eller när han gör för mycket, tränger sig fram, sticker ut huvudet genom rollen, för att titta på sig eller publiken, isolerar sig från texten.

Att *vara* rollen intensivt är väl spelat; men icke så intensivt att han glömmer skiljetecknen; det är då det blir jämntjockt som ett musikstycke utan ny-

ansering, utan piano och forte, utan crescendo och diminuendo, accelerando och ritardando. (Dessa musiktermer borde skådespelarn hålla i minnet och ha till hands, ty de säga nästan allt.)

Men det givs fina, blyga naturer, vilkas spel lätt verkar färglöst, därför att de glömma förstoringen, som scenens ram fordrar. Om de se på dekorationen hur grovt den är målad, kunna de finna hur spelet också måste hållas litet dekorativt och icke i miniatyrmanér. Det alltför fina arbetet står icke mot fonden, det är en målning på elfenben som man gärna tar i handen men icke hänger på väggen.

Den förträfflige skådespelaren märker man strax när han har entré. Då han träder in, så bär han genast och lyfter; han strålar ut kraft som meddelar sig, han drar intresset till sig utan att böka. Det är den starka personligheten som äger ett obeskrivligt plus, av intelligens, världserfarenhet, bildning, humor.

Den s t o r e skådespelaren är ofta ojämn. Han spelar på en inre ånga, men får han inte opp ångan, så kan han bli miserabel, platt, ingenting. Det kallas att spela på inspiration, ehuru jag tror ordet bör utbytas mot disposition. Och dispositionen kan man göra sig besvär att söka; eller får man den genom uppmärksamhet på sig själv och genom att icke motverka dispositionens inträdande. Det duger icke gå från ett lustigt middagssällskap och kasta på sig för att ränna in och spela Hamlet. När en person bara i en salong skall deklamera ett stycke, så går han avsides och samlar sig eller tar stämning. Den så kallade inspirationen infinner sig nog efter litet besvär och viljeansträngning. En av naturen lat eller loj person blir ingen bra skådespelare; en tankfull för-

sjunker i stället för att träda ut och inträda i rapport med.

Det finns även ett slags tendens-aktörer och -aktriser, som icke kunna göra en roll och icke njuta av att skapa en figur, om de icke få förkunna några läror. Det är den politiske skådespelaren och suffragett-aktrisen. De äro miserabla när icke rollen ger anledning till en predikan, antingen i socialism eller kvinnofråga. Lugné-Poe var en dålig skådespelare, men intresserade när han fick gå fram och förkunna, kvinnosaker hälst, även platonisk anarkism, men då präkade han.

En god skådespelare blir den som tar sig själv som artist, alltså skådar sin konst som konst, icke grubblerar över allmän rösträtt eller emancipation, icke funderar på världsgåtor och zoologi. Kan skådespelaren leva oreflekterat, naivt, lite sorglöst, inte läsa för mycket, heldre gå ut bland människor, men icke i avsikt att studera dem, utan leva livet tillsammans med dem, några stunder, och roa sig, så mår hans konst bäst. Med studier och reflexion följer beräkning, som blir spekulation, och det studerade kan se utstuderat ut. Som lektyr behöver han icke begagna teaterpjäser; romaner äro lika bra, ibland bättre. Jag tror Dickens vore en god lärare, emedan han både tar människoskildringen grundligare än dramatikern hinner med, och emedan han motiverar i oändlighet. Men han ger även något annat som skådespelaren kan begagna: han beledsagar nämligen varje persons framträdande med en rikedom av gester och miner som äro makalöst fina. Jag har nyss läst om David Copperfield, och min beundran för min ungdoms lärare saknar denna gången ord. Han framkallar ju med bara små

gnetiga trycktyper samma illusion som man får på teatern med dess stora apparat, eller rättare han ger mig hallucinationen av verkliga upplevelser.

*

När jag som författare sett min pjäs spelad, och jag varit nöjd med återgivandet, så har jag aldrig förstått hur recensenten kunnat vara missnöjd. Men när jag sett hur en recensent varit förtjust över samma prestation som den andre klandrat, så har jag insett att omdömenas differens vilat på rent subjektiva grunder. Denna skådespelares person är mig sympatisk, men han är osympatisk för en annan. Vidare: åhöraren är odisponerad, pjäsens innehåll och avsikt bär honom emot, och han överflyttar sin ovilja på skådespelaren som är oskyldig; eller: skådespelaren är för aftonen illa disponerad, kanske icke hela aftonen, utan endast i vissa scener, och han meddelar sin förstämning åt åhöraren; eller: skådespelaren har fått en roll som icke passar hans naturell och därför blir han icke sannolik.

Men det kan finnas i salongen en åhörare, som kommit dit i motvillig avsikt; han är ett starkt subjekt och kan inverka på en bestämd skådespelare, så att denne känner hatet, vaknar ur sin trance och blir dålig i rollen. En äldre skådespelare har sagt mig, att han känner på sig när en ovän sitter i salongen, redan innan han sett honom; när han då upptäckt källan till olust, så deciderar han rollen till honom, och »spelar ner» honom som oftast, men förmår icke alltid förnagla honom. Infinner sig ett kotteri (efter en stark middag) och medför en främmande fientlig stämning, så kunna de förstöra en teaterafton för publik och skådespelare.

Det är ju ett känsligt och ömtåligt arbete att utöva konst, och alla artister söka ensamheten och den stängda dörren; skådespelaren allena arbetar för öppen ridå, offentligt, och därför borde man vara skonsam mot honom. Det fanns en tid så kallade konsert-målare, men fastän deras prestation var mekaniskt inlärd, så måste musik anlitas för att hålla störande intryck på avstånd.

Men det finns även rent personliga motiv till orättvisor mot skådespelare. Jag vet en aktör, som alltid är bra; han spelar alltid rollen, förstör ingenting, gör sig möda att vara den han föreställer och lyckas. Men när han är riktigt bra, så tiger man; när han är bra, får han ovett eller glåpord. Man hackar på honom, ehuru han icke retar någon med arrogance. Orsaken förstår jag icke fullt. Han är visserligen en originell enstöring och tillhör intet kotteri, han är även oberoende och behöver icke krypa för någon; jag tror att han får uppbära hatet för en bemärkt anförvant som icke är omtyckt, men bär samma namn. Även kamrater nagga honom; men när jag råkar dessa och vi tala om honom och jag säger: Men är inte han bra skådespelare? så svarar korus: Jo, visst är han bra! — Och ändå får han aldrig erkännandet.

Jag vet en annan skådespelare som alltid är utmärkt, erkänd av alla; men han får aldrig det stora namnet. Vi fackmän förvånas däröver, men kunna icke förklara det.

För att komma till den stora utnämningen fordras väl ett litet plus av personlig välvilja från en vänkrets som har intresse av att en av deras är stor och därmed kastar en återglans på omgivningen.

*

Under mångårigt umgänge med skådespelare, regissörer och direktörer har jag fått olika uppgifter om följande enkla faktum. Jag frågade en vid teatern anställd tjänsteman som nödgats se samma pjäs sextio gånger i rad, om mina gubbar voro lika varje kväll. Han svarade: nej, inte två kvällar lika! — Andra fackmän ha påstått motsatsen eller att skådespelarens konstverk är fixerat. Jag har icke haft tillfälle döma så grundligt, men när jag nyligen återsåg en min pjäs som generalrepeterades, så återfann jag alla fel jag anmärkt för sex månader sedan, orättade. Då jag frågade direktören om orsaken, varför den eljes välvillige och tillmötesgående aktören icke rättat de fel jag påpekat, svarades: Han kan icke rätta sig! fastän han vill! Det sitter i hela kroppen.

Där kom jag en slentrian på spåren. Skådespelaren går vanligen med en mängd insupna teateridéer, som icke kunna utrotas. Så snart t. ex. en aktör i ett protestantiskt land får en munkkåpa på sig, och munken får se en kvinna, tror aktören straxt det är fråga om en Tartuffe eller annan skojare. Och om jag säger, att i detta fall det icke handlar om en Tartuffe, så hjälper det inte. Det är slentrian och självklokhet.

När mina Folkungar skulle ges, fann jag titelrollen maskerad som Kristus; jag förklarade för honom att Magnus Eriksson, som visserligen i Norge kallades Magnus den Gode, icke var någon Kristus, och jag bad aktören icke bära korset på ryggen som Frälsaren till Golgata. Men han visste bättre, ty han hade i sin barndom sett Udhes tavlor (Kristus Folkskoleläraren o. s. v.). Och så blev det vid det.

I Gustav Vasas slutscen där dalkarlen Engelbrekt kommer in beskänkt, bad jag skådespelaren låta bli

att ragla. Han raglade ändå. Jag hänvisade till rollen, där det stod: »glatt berusad, men säker i rörelserna». — Han raglade ändå! Jag förklarade att en glatt berusad kan i ett stort ögonblick, såsom inför majestätet, nyktra till, och att en beskänkt person framför allt bemödar sig stå rak, när han vill låtsas se nykter ut. Det halp inte, fastän hela pjäsen riskerades av upptåget.

Jag har hört att Norges störste dramatiker efter generalrepetitionen lämnade skrivna lappar med instruktioner, men icke en enda följdes.

Är det så mekaniserat genom de många repetitionerna, detta skådespelarens konstverk, att det icke kan ändras? Det är möjligt; men jag tror mig även ha upptäckt, att skådespelaren arbetar så omedvetet, sömngångaraktigt, att han bokstavligen icke förstår vad regissören säger. Vid en hövlig anmärkning har jag ofta mötts av ett oförstående leende som om jag sagt något löjligt. Men skådespelarens lilla yrkessjukdom är också den, att han mottager illusionen det han skrivit rollen. Och författaren förekommer honom som en obehörig, inträngling, som skall bara vara tacksam och inte göra anmärkningar.

När författaren dyker upp vid generalrepetitionen och gör anmärkningar, så svaras: det är för sent! — Har jag då inställt mig vid en repetition och börjat kritik, så har man svarat: Det är inte färdigt än! Det är för tidigt att göra anmärkningar.

Jag har därför stannat vid: Låt dem hållas, bara de inte gör något galet, stridande mot styckets mening. — Frihet i de fria konsterna!

Och jag tror att metoden lyckats vid Intima Teatern, där ingen regissör funnits, som tröskat sönder

stycket. För några dagar sedan råkade jag en fyrtioårig diktare, som även är spelad dramatiker. Han hade sett min sista pjäs; och när jag frågade vad han tyckte om spelet, svarade han: »Jag lade icke märke till spelet; det var så ärligt och flärdlöst alltså, att det icke syntes utanpå.» — Han visste icke heller namn på en skådespelare. — Detta gav mig anledning vid en samvaro med skådespelare av Intima Teatern att fråga hur de skulle finna sig i om deras namn icke utsattes på affischen. Efter någon tvekan svarade man, att publiken snart skulle ta reda på namnen ändå! Hade jag fortsatt fråga, om de föredrogo ett stilla inkognito framför schavotten, så tror jag icke de varit färdiga med sitt svar. Varje premiär är ju en examen, och det kan vara tröttsamt fortsätta som skolpojke hela livet; men det ger en spänning, och håller intresset uppe, så att det icke blir tid att åldras, utan tvärtom en föryngring inträder med varje ny uppgift! Skulle scenens folk få välja, tror jag de stannade vid det närvarande, sådant det är, med dess obehag och fördelar.

Att uppställa giltiga regler för scenens konst är omöjligt; men den bör vara tidsenlig för att beröra oss nu levande. Jag menar så: om tiden är tvivelsjuk, okänslig och folklig som vår, så är det icke lönt komma med stora later eller pjunk. Då råder på scenen en lätt skepsis, en viss okänslighet som kan tyckas mången vara råhet. I en sådan tid gråter man inte gärna åt Axel och Valborg; Lear förefaller oregerlig och Timon väcker intet medlidande när han övergives av köpta smickrare. Själva tragedien anslår en lätt konversation och stiger ner från koturnen på den låga soccus, versen avträder för prosan, stilarterna blandas

och kungarne våga icke stylta upp sig mer än den »vilda hopen», alla tala samma språk, och här skrädes icke ord på något håll. I en sådan repertoar ger sig spelet självt; om man följer texten, så blir det ju ett sökande efter verklighet eller natur, sanning, ord som blivit misstydda, men vilkas mening icke behöva förklaring. Raka motsatsen mot denna konst såg jag i slutet av 1870-talet på Théâtre Français. Där var ännu allting uppstyltat, i tragedien nämligen. Pjäsen hette Rome vaincue, på vers; innehöll allmänna betraktelser, loci communes, som blivit fraser; utgjutelser, utbrott. Spelet var därefter. Mounet-Sully gjorde estetisk gymnastik, plastik; kunde stå i fem minuter som Borghesiska Fäktarn men med huvud på ryggen, halsådrarna ansvällda och skrikande i ett skrik »som om elln var lös», ögonen rullande och fradgan om munnen.

Detta var, eget nog, Goethes första ideal som teaterledare i Weimar: »Skönhet först, sanning sedan.» Men detta var icke skönt för mig, möjligen därför att jag icke var fransman, ty ingen konst är så bunden vid det nationella som skådespelarkonsten, det veta vi. Men när Goethe överlevat detta första, som var en reaktion mot en rå tysk naturalism, så hamnade hans skönhet i en dödande formalism, vilken utplånade skådespelarens individualitet och självkarrikerades i Goethes Regler för Scenisk Konst. Därifrån ha vi ärvt det patetiska överdrivna, stora tagen, onatur, vräkighet, allt vilket numera kallas »landsort».

Men denna tidens fordringar äro icke den kommandes. Stundar en period då människorna bli känsligare, och inträder en annan världsåskådning än den zoologiska vi passerat, så begäres en annan repertoar, som får lov att spelas på ett annat sätt. Det är således

icke värt ställa upp några regler, som hastigt nog kasseras; utan den kloke lyssnar till tidens röster, när de börja förstummas för den vardande framtidens, och att vara »sin egen samtida» är den växande alltid sig förnyande artistens uppgift. Vad skönhet på scenen angår, vill jag bekänna att jag icke tycker om vad som hälst på scenen. Enär en bildad person ju iakttager sig i dagliga livet och icke uppför sig oskönt, så vill jag även se skådespelaren, när han skall föreställa en bildad person, uppföra sig med Anstand und Würde. En prins skall icke slå sig för bröstet med alla fingerna utspärrade som en gåsfot, och icke sätta sig på en stol med knän som vinkelhakar. En dam skall aldrig bita eller vara vresig, även om rollen är oppositionell, utan en dam skall alltid vara behagfull även i vredens ögonblick. Detta är exempel på den skönhet som är sanning. Weimar-Goethe gick för långt i reglementerandet, då han förbjöd allt spel i profil och med rygg, påbjöd premiärernas intagande av högra sidan såsom förnämligare, spatserandet på scenen endast i diagonalen — icke tvärt över. Ävenså klandrades den uträknade placeringen, så att det hela blev som ett schackspel. Det berättigade i Goethes reformsträvan däremot låg i hans motstånd mot en tarvlig konversationston, vilken urartat till prat, som knappast hördes, och som neddragit skådespelaren till att vara en referent av styckets innehåll. Goethe fordrade att få höra, och se! och missförhållandena botade han med överdrifter av vilka några hängt i till våra dagar.

Då jag vid Intima Teatern reagerat mot ett för hastigt uttalande som närmat sig prat, har jag samtidigt varnat för motsatsen eller ett släpigt som ger sömn.

I musiken angives ini ett långsamt tempo en inre rörelse (mouvement) genom ett agitato till exempel, vilket icke ökar hastigheten, men stärker föredraget, spänner inifrån, kommer att vibrera och pulsera. Det är detta som skall göra det långsamma tempot uthärdligt.

Och jag har även påpekat bristen på nyansering, som följer det hastiga talandet. Om man hör en lång roll talas i en enda ton, i ett enda allegro, utan skiljetecken, utan pauser, utan ritardando eller accelerando, så blir man trött och led. Det är att referera pjäsen och icke spela den. Om skådespelaren ville göra sina studier på dagliga livet, observera ett samtal hur det föres, där replikerna taga tid att uttänkas innan de sägas fram, så skulle han snart märka skillnaden mellan utanläxan man så ofta får höra från scenen.

Skådespelaren talar från sig rollen för fort av flera naturliga skäl. Han tror publiken blir otålig, medan förhållandet är motsatsen; ty går det för fort, så blir det tröttsamt att fatta meningen med de många orden. En viss fruktan att släppa tråden avhåller honom också från att pausera; memorerandet från repetitionerna sitter i, och detta inlärande av läxan som där var huvudsaken kvarstår av vana vid föreställningen. Därför skall inlärandet av läxan även och samtidigt vara studerandet av rollen. Där man bara hör läxan, där är sällskapsspektakel; skådespelarens konst börjar där läxan slutar, och därför har en sakkunnig sagt att ett stycke aldrig är färdigt på premiären, utan först framåt femte föreställningen. Därför har jag även bett sujetterna begagna varje föreställning som en repetition, utarbeta, moderera, uppfinna, fylla i, och icke mekanisera spelet. Jag har även av erfarenhet kommit därhän

att jag hellre hör en bristande memorering än en alltför väl inlärd läxa; och jag tror att sufflörens tillvaro ger den trygghet som fordras för att icke oron över minnets svikande skall påskynda uppläsningen. I allmänhet är man för kinkig mot skådespelaren, publiken mindre, men recensenten gör sig en ära av att upptäcka småfel i memoreringen. Om man bara inte hoppar över en viktig passage, till vilken sedan dialogen refererar, så gör det mig ingenting om det stapplas lite. Jag hörde en gång en berömd skådespelare ini en pjäs hålla ett tal på flera trycksidor. Han kom av sig på några ställen. Från salongen gick jag upp på scenen och fann aktören utom sig. Jag tröstade honom med det att vi, publiken, ingenting saknat, och att det bara lät desto naturligare, »ty vilken människa kan hålla ett så långt tal utan att stappla?»

Jag har hört och sett utmärkta skådespelare som aldrig kunde läxan utan togo sufflör. Men de spelade! Och jag vill riskera ordet: läxan kan döda spelet!

Jag vet en förträfflig skådespelare, som aldrig läser över hemma utan endast begagnar repetitionerna till att lära rollen. Han säger att hemläsning utan att få replik aldrig kan bli till något.

Jag har även sagt mina skådespelare: tumma gärna på repliken, om ni får den ligga bättre i munnen; skarva, om ni vill, men laga det blir svar på tal.

I allmänhet är man för kinkig mot de arma skådespelarne, kitslig till och med. Och därigenom berövar man dem den nödiga självkänslan, gör dem förskrämda. Och det repeteras nog för mycket; pjäsen tröskas sönder. »Behandla dem som artister, och inte som arbetare eller skolpojkar!» På en föreställning lära de sig mer än på trettio repetitioner, och inför tom

salong med en regissör och en sufflör kan intet spel uppstå, aldra minst om regissören sitter och avbryter den stämning artisten haft själskval för att få upp.

Man skall icke rätta annat än det som är galet; och av det som kan vara på flera sätt må artisten välja det han finner gott för sitt ändamål och efter sitt huvud.

Frihet utan självsvåld, lek gärna, men »allvar i leken, konung!»

När Intima Teatern ända till denna höst skötte sig utan särskild regissör, och allting gick bra, till och med så svåra stycken som Spöksonaten, Bandet och Kristina, så fann jag mig strax efter inträdet som ordinarie regissör nästan överflödig. Artisterna sökte sig fram, på repetitionerna, jämkade under direktörens inseende på varandras spel, och kommo utan min hjälp till goda resultat med Fadren och Svanevit. Om jag tillägger att jag icke stod ut att höra mina egna ord från förfluten tid dag ut och dag in trummas i örat, och om jag bekänner att min egen diktning bergtog mig, så har jag uppgivit huvudskälen för mitt återtåg som ordinarie regissör, under det jag fortfarande kvarstår som titulär.

Om teaterkrisen och teatertrasslet.

Det finns ju offentliga hemligheter och dit höra teatrarnes ställning för ögonblicket. Teaterägaren förtiger, förnekar, skarvar, ända till dess han måste beklaga sig; personalen står på husets bästa och bär inte ut den bedrövliga hemligheten att det är dåliga hus; det kan vara inställt spektakel till och med utan att det spörjs i staden; men hur det är, så dunstar det ut genom publiken, och på det sättet har det blivit känt att teatrarna gå dåligt alltsedan okänd tidpunkt.

Förra året uppges Svenskan ha gått bra, vilket då tillskrevs Dramatiska Teaterns stängning. Men sedan båda öppnat ha båda gått dåligt.

Nu tillskriver man krisen de dåliga penningtiderna; men de ha alltid varit dåliga så länge jag minns tillbaka, på så sätt att kapitalisten klagat på låga räntor i goda tider, och löntagaren (låntagaren) klagat på penningbrist och höga räntor i dåliga tider. Även har en filosof (jag tror själva Buckle) upptäckt, att folk roar sig mest när de ha tråkigt eller svårt, ty till ett nöje får man alltid pengar. Nu räknas teaterbesök icke till egentliga nöjen, utan har ingått som något hörande till livets intellektuella diet. Som ung betraktade jag teater-prestationen som något upplevat, vilket

jag införlivade med mina egna erfarenheter och samlade med annat livsmaterial. Med ett ord: det är något särskilt med teatern: bara man talar om den, så intresserar han, och skriver man om den, så blir man läst som aldrig förr. Det är samtidens krönika i levande bild, Charades en action, silhuetter av de levande, ibland porträtt, ekon av betydelsefulla händelser, till och med tidens frågor; det är något annat än ett nöje, och när teatern ännu betraktades som bildningsanstalt, plägade staten träda emellan och understödja ett så lovvärt företag. Så var fallet även hos oss, ända till nyligen, då genom missbruk av allmänna medel staten avsade sig all befattning med teaterrörelse. Ja, förr var man så rädd om och rädd för denna institution att staten förbehöll sig densamma som monopol (kvarstår i Danmark).

Nåväl hos oss äga vi ingen statsteater sedan 1888, utan fri konkurrens var rådande, dock så att staten uthyrde sitt hus vid Kungsträdgården åt enskilda personer (Fredrikson och Personne) mot en fingerad hyra, som uppgives av några till bara 2,000 kronor, vilket jag finner orimligt. Och det lär icke ha varit Staten, det vill säga riksdag och regering som gav denna present åt enskilda, utan det uppges ha varit finansministern, som dock icke äger rätt att bortskänka statsmedel; och om statsrevisorerna skulle röja upp i denna sak, blevo herrar Fredrikson och Personne kanske dömda att återbörda uppburna medlen, såvida icke ministern själv råkade ut. Jag kan icke svara för dessa uppgifter som jag likvisst fått ur säker hand, ty det är möjligt att hemliga fonder existera, ehuru jag icke känner dem.

Då Kungliga Dramatiska Teatern förlorade sin

kunglighet på affischen med året 1888, på grund av kända missförhållanden, upphörde den vara statsinstitution; och då allt var föråldrat till och med byggnaden, så utdömdes denna av myndigheterna, men fick likafullt fortsätta sin verksamhet i stadens mest eldfarliga teater, sedan man strävat plåtmarkisen med några järnstänger, och vidtagit förändringar inomhus. Men därjämte efterskänktes av hyran, som anslogs av konkurrenter till 40,000 kronor om året. Det kan icke kallas fri eller lojal konkurrens, och Svenska Teatern omkring år 1900 hade en tung tävlan, men lyckades ändå slå rekordet, ty den bar sig, under det Personnes privatteater råkade på en balans av 00,000 kronor* vilken betäcktes dels av den givmilde finansministern, dels av det nu uppdykande lotteriet. Av detta lotteri lär även Fredrikson fått betäcka en lika stor balans under det han sist drev sin privat-teater. Att direktör Fredrikson icke var i statens tjänst den sista perioden vittnar han själv i processen om pensionens uppbärande, då han inför domstolen förklarar sig berättigad till pensionen emedan han endast som enskild utövade teaterverksamhet. Om direktör Ranft fått något understöd av minister eller lotteri vet jag icke, men tror det knappast, ty statschefen besökte n ä s t a n aldrig Svenska Teatern men gärna Oscarsteatern.

När nu Dramaten var utdömd, uppträdde lotteriet för att skaffa dess innevånare nytt hus. Det var ju vackert och lovvärt, men det blev straxt så trassligt, och i affärer vill man ju ha reda och ordning.

För det första uppträdde lotteri-konsortiet som

* Trots det att Cyrano ensam inspelade över 100,000 kr. på en termin.

enskild mecenat. Dramatiska Teatern skulle till skänks få ett nytt hus. Men Dramatiska Teatern hade upphört existera som sådan, och om man frågade: menas det att Fredriksonska sällskapet skall få nytt hus, så fick man intet svar.

Lotteriet förklarar endast att ett lotteri på 20 millioner skall operera, och att av medlen skall byggas ett hus på 2½ millioner; och detta hus skall skänkas till staten för upplivande av Gustav III:s Svenska Teater. (Ibland hette det Nationalteater.)

Nåväl: detta konsortium, som ännu var privat, börjar uppträda som statsinstitution, exproprierar tomt såsom för statsligt och allmännyttigt ändamål, får en kommitté till stånd och arbetar under finansministerns överinseende, vilken tillsätter inspektörer för bygget, o. s. v.

Nu blev byggnaden färdig! Den är vacker, och för våra fattiga förhållanden praktfull. Men den lär ha slutat på 6 millioner i stället för 2½ och den har för mig av den mest sakkunnige värderats till 2 millioner, men jag svär icke på någon uppgift, då lotteriets tablå över verksamheten ännu icke är utlämnad till allmänheten. Men jag skriver ned detta ändå, med reservationer, och i avsikt att framkalla en redogörelse som allmänheten har rätt att fordra.

Nu skulle byggnaden överlämnas till staten, sedan kommittén slutat sina arbeten; men, ingen vågade erbjuda den farliga gåvan, icke ens ministern, ty man »visste förut» att riksdagen fruktade den Trojanska hästen som alltid bar balanser i sin buk. Fredriksonska sällskapet mottog icke heller gåvan, ty Fredrikson fick icke komma med, och hans sällskap upplöstes.

Teatern öppnade emellertid verksamhet under

namn av Kungliga Dramatiska Teatern. Ordet kunglig har två betydelser i vårt land: antingen är det Statens, såsom Kungliga Utrikesdepartementet, eller är Hovets såsom Kungliga Stallet o. d. Nu är dramatiskan varken statsteater eller hovteater, med vad rätt kallas den kunglig?

Och vem äger Dramatiska Teatern? Ett konsortium, vilket konstituerat sig som bolag under namn av K. D. T. Detta är oformligt och olustigt, emedan det är oklart. Äger bolaget teaterhuset, och räknar bolaget ränta på sina aktier? Har bolaget fått oktroj av K. Majestät? Under vilket departement sorterar teatern? Man har alltid svarat mig med finansministern. Då har jag frågat tillbaka: när det icke är en statsteater, och icke en hovteater, är det en ministerteater eller bolagsteater eller privatteater? Det vet man inte; men några säga, att det är res publica, eller allmänhetens, emedan allmänheten köpt för 20 millioner lotter. Andra mena att den är res nullius, att egendomen är herrelös, och skulle således efter dödsfall som danaarv tillfalla staten (som inte vill ha den!).*

Emellertid utfärdade konsortiet sin första proklamation och förkunnade, att 1:o Gamla Dramatiska Teaterns hus skulle säljas och köpesumman anslås till nya Dramatiska Teaterns drivande. Men herr Holm och hans vänner kan väl inte gå och sälja statens byggnad, eller hur? 2:o skulle av lotterimedlen avsättas till en fond på 700,000 eller 1 million (uppgifterna växla) även för teaterns drivande.

Så blev brukspatron Michaelson utnämnd till direktör, och valet fanns vara gott. Gammal teaterför-

* Jag har på spe kallat den tombola-teater och det är nog riktigast, men då skulle huset lottas ut, likvisst!

fattare, teatervän, och regissör vid tillfälle, förenade han mycken kunskap med ett brinnande intresse, vana vid stora affärer och folks skötande, plus ett gott sätt och välvilja mot underhavande.

När han fått lasset på sig, så visade sig en del beräkningar icke vara att lita på. Teatern som bort öppnas i september 1907, öppnades först februari 1908. När nu sujetterna inträdde i tjänst straxt i september 1907 och inga medel funnos till lönerna, så bildades ett bolag för teaterns drivande. Men det ringa kapitalet på 100,000 anses ha gått åt till 5 ofruktbara månaders utgifter, då lönestaten uppges vara 20,000 kr. i månaden. (Obs. Jag sätter frågetecken för alla siffror!) Fonden på 700 tusen (eller millionen) skulle gå till operans balans. Den nye teaterchefen protesterade, förvånad över dels att fond och balans stämde på siffran, dels att Dramaten skulle betala »Kammarherrns» deficit. Men det halp icke, och Michaelson fick börja sin bana med att »lägga ut».

När nu fonden uteblev och gamla Dramaten står osåld, så har den nya Dramaten arbetat under svåra konjunkturer. Direktören kunde strax räkna ut, att »även om han fick fulla hus var dag, kunde teatern icke bära sig».

Teatern öppnades, och blev mindre besökt än man väntat.

Orsakerna? De äro många! — Salongen och uppgångarna voro för granna, sade man; en vardagsklädd människa kände sig generad i denna lyx; akustiken var dålig; man hörde icke konsonanterna; man såg illa, särskilt från avantscener och sidor; scenen saknade djup; utrymme fattades för bekväm magasinering av kulisserna o. s. v. Man har klagat på repertoaren (jag

klagar icke!). Man har anmärkt att i denna festsal med dess oerhörda lyx endast kan ges kostym- och dekorationsstycken; att färglösa moderna rum och moderna kläder icke ta sig ut i en sådan ram av guld och lysande färger. Skönt! Men varken Mäster Olof med dess praktfulla uppsättning, eller Antigone med Mendelssohns körer, eller Lear ha dragit folk. Det var alltså icke detta! Bergers Syndafloden med dess sceniska underverk, som talades om i hela staden, drog ändock icke folk. Vad fattas då, hälst Michaelson sökt upp publiken genom att gå den till mötes med både tårar och löjen?

När man icke genast kan finna anledningen till ett missförhållande, brukar man ju söka de djupare orsakerna. Sedan jag 1889 skrev förordet till Fröken Julie har jag filosoferat över teatern då och då. Och jag har undrat om icke teatern och dramat för länge bibehållit gamla former utan att förnya dem eller lämpa dem efter tidens behov och människors fordringar. Är det rimligt, att man efter dagens arbete och vid äldre tiders sängdags ger sig ut på ett intellektuellt arbete som slutar vid midnatt? En trött människa begär förströelse eller vila. Hon nedsjunker gärna på neutral mark (krogen eller hemmet) bland likstämda och reflekterar stilla över dagens mödor. Men att kläda sig, och infinna sig i en folksamling, utsätta sig för tankeansträngning eller starka sinnesrörelser, det är ett nytt arbete. Omkring 1880 såg jag Faust på Svenska Teatern; den började klockan 7 och slutade 12. Det var rysligt! På Shaksperes tid och Goethes började teatern visst ½6 och slutade vid sängdags eller 9-tiden. Det gick an! Nu har man för att uppehålla krafterna kombinerat krogen och teatern, men det

förbättrar icke saken. Intima Teatern sökte vara tidsenlig och förkortade mödan, från 8 till 10, och detta tyckes ha träffat nutidsmänniskans smak. En annan sak är den, att teatern icke är folklig. Den är gammalaristokratisk i sitt sätt att ordna människorna efter egentliga vikten eller debetsedeln, så att bättre folk sitter bäst och de mindre bemedlade hissas upp, där de varken se eller höra. Det är nog så hela livet igenom, men här på teatern är det f ö r tydligt. I kyrkan, rådstun, riksdan syns det inte, men här kan man se't utan kikare. Man har sagt mig att på gamla Dramaten tredje radens publik aldrig sett en fond. Detta är icke vackert att låta folk betala för att icke kunna se.

Följden har också blivit att radpubliken först försvann och begav sig till biografen. Denna moderna inrättning kallad Biograf låg väl i tidsandan och tog en förfärlig fart. Den är demokratisk; alla platser lika bra, samma pris, inga rockpängar. Och för ett mycket lågt pris, kan man välja sin lediga stund på dagen, till en liten distraktion, också en bit krönika eller en ren förlustelse. Som man kan lära av allt, har Intima Teatern från biografen lånat två principer: alla platser lika bra; och vissa dagar, på lämplig tid som icke närmar sig sängdags.

Biografen är den första spiken i teaterns kista, och de höga prisen den andra; den tredje är den sena timman, sen även för dem som icke gå och lägga sig så tidigt; den fjärde är de långa pjäserna, fransmannen säger »machines».

Så kommer en mycket naturlig orsak till de tomma husen. Det har blivit för många teatrar, och det är för litet att dela, skulle Alexander ha sagt.

Med den stora Oscarsteaterns tillkomst har Stock-

holms överproduktion på teatrar börjat märkas. Operan hade ju redan svällt ut; Östermalmsteaterns kollosseum hade kommit till; och Vasan, som icke fanns »på Josephsons tid», hade intagit den nya vasastaden. När då Dramaten också utvidgade sin lokal, så måste det inträffa som nu skett. Skall man räkna Folkteaterns uppsving, Folkets Hus'-teaterns ankomst och Intimans också, så blir orsaken till krisen bättre motiverad.

Att man ger premiärer av goda och godkända stycken för halvt hus, är exempellöst i våra teaterannaler, och sådant är dock nu dagligt bröd.

Hur man skall hjälpa sig ur en kris, frågas då. Krisers beroende på överproduktion brukar lösas med kraschar och minskad produktion, då såsom i detta fall avsättningen icke kan ökas genom utförsel. Någon eller några måste stryka på foten; det är den grymma lagen, ty folkökning kan icke anordnas på rak arm.

När nu alla teatrar gå dåligt, så hotar krisen bli kronisk; och när det icke bär sig driva teater, så lägger man ner rörelsen, eller tvingas göra det, såvida icke teaterägarne sammansluta sig till syndikat och reglera produktionen antingen genom att taga var sin branche eller lägga ner några, vilket är otänkbart, då mänskliga naturen icke är så medgörlig.

De stående konkurrenterna och varandra farligast äro ju Dramaten och Svenskan, sedan Nya Dramaten gripit över i Svenskans högre program, och Svenskan dragit fram Dramatens brysselmatta och klädningstyger. Där vore en specialisering icke omöjlig, om Dramaten nämligen fick understöd av tombolan, så att den kunde ge vad Svenskan icke vill och knappast kan ge. Nya Dramaten borde ta till branche och arbeta

i Schiller, Goethe, Shakspere, Oehlenschläger, Holberg och Molière, och låta Svenskan ha sin Shaw för sig.

Antaget att Dramaten inte får något av lotteriet och icke bär sig, vad skall så ske? En ny chef kan ingenting göra åt den saken, han må nu heta vad som hälst; men med tanken på det vackra husets öde kommer väl ett rop på statsanslag att höjas.

Statsanslag! Varför Michaelsons sällskap och icke de andra?

Och med statsanslag följer: ämbetsverk, kamarilla, byråkrati, lite arbete, stora löner, lång semester, och så balanser och deficit. Det vill ingen riksdag gå med på, det vet vi av hundra års erfarenheter. Då kvarstår Dramatens öde där som ett frågetecken vilket av tradition gärna vill ställas bredvid Operans.

Och nu måste jag säga något om Operan ehuru det mest blir i frågeform, emedan ingenting är osäkrare än uppgifter.

I nya operans farstu sitter en marmortavla (kanske den är borttagen?) med inskription i guld. Det är namnen på konsortiet, och ett meddelande att dessa herrar lämnat byggnaden åt statsverket. Men det står inte att statsverket vägrade mottaga den farliga gåvan. Tomten som var statens egendom skänktes(?) åt Operan, i hopp att huset skulle bli statens.

Nu frågas: Vem äger huset som allmänheten repartiserat om? Och vem äger tomten, vilken staten gav ifrån sig i hopp att få igen den, med ett hus på?

Som husägare uppträder ett bolag kallat Kungliga Teatern och uthyr Operan åt direktör Ranft. Som bolagets direktör uppträdde Hovmarskalken Printzsköld vid hovkapellets strejk och förklarade, att det

här icke var något ämbetsverk (alltså icke statsverk) utan ett affärsbolag som ville att det skulle gå ihop. Då fick vi veta det! Men även här uppträder finansministerns namn då och då med något oförklarligt veto som om Operan skulle sortera under hans departement (men saknas dock i Statskalendern).

Omkring år 1900 uppgavs av Operans medlemmar att det existerade en fond på 1 million (varierande uppgifter) och att räntan av denna gick till Operadriften. Detta har sedan förnekats, och millionfonden skulle vara en premediterad lögn. Emellertid fanns ingen fond när direktör Ranft tillträdde, men däremot straxt förut ett deficit på 700,000 kr., som skulle betäckas av Dramatiska Teaterns lotteri, och mot vilken oformlighet direktör Michaelson protesterade.

Vem som äger Operahuset angår inte mig, och när jag av rikets högsta auktoritet i vad som rör statens byggnader fått veta, »att ingen vet vem som äger Operan» så har jag upphört fråga. Staten betalar dock brandförsäkringen uppgives det!

Men Operan har aldrig gått, går icke än, och i händelse av akut kris är det väl att ärendet är förberett.

Då Operan icke går, fastän direktör Ranft anlänt med Cæsars lycka i båten, och när Dramaten icke heller går, så kan man ju motse en upplösning förr eller senare, och då upptäckes kanske att det är för stort tilltaget för våra små förhållanden. Även om Operan får anslag, så kan man icke spela för tomma väggar, ty det verkar nedslående på de uppträdande. Samma med Dramaten.

Alltså en indragning på staten! Operan förde också ursprungligen i sitt program Högre Skådespelet

och kallade sig därför icke Operan utan Kungliga Teatern. Med tre kvällar opera och tre kvällar skådespel skulle väl den teatern kunna befolkas, och det är ju önskemålet. Så var förhållandet på Edholms tid och affärerna voro lysande (står det i Nordisk Familjebok!). Det var lite bråkigt, men på scenen är alltid bråkigt. Det stora skådespelet (Midsommarnattsdrömmen, Egmont, Orleanska Jungfrun o. fl.) skulle trivas däruppe i musik-världen, där man ägde orkester, kör och balett för samma betalning.

Men då bleve det Vita Huset vid Nybron överflödigt? Ja, om det visat sig vara överflödigt, så är det väl överflödigt! för det ändamålet. Men huset kan vara högst behövligt för annat och lika vackert ändamål. Det är musiken! Vi behöva en musikalisk akademi och ett konsert-palais.

Se på den rysligaste byggnad i landet kanske: Musikaliska Akademien! Ett mästerstycke av fula proportioner, en »tvåsidig triangel», där musiken tycks ha kommit med på ett hörn, en tillbakadragenhet som icke klär en offentlig byggnad, en inkörsport som man icke kör i, och en bakväg som är huvudingången. Om en offentlig byggnad är frusen musik, så är Musikaliska Akademien lik något fruset efter töväder, men musik är det icke!

Om staten säljer Akademien till kolupplag eller varumagasin och exproprierar Vita Huset för riksviktigt ändamål, eller tager det som danaarv emedan det saknar ägare, så är den frågan löst, och i samma slag äger Stockholm sitt konsert-palais.

Huset är vackert, så det skiner om det; det har anor i Villa Borghese, men det klingar från marmorn som om det väntade på musik!

Därmed fick Svenska Teatern andrum för det borgerliga skådespelet, högre komedin, sagospelet, och ingen mannamån var skedd.

Östermalmsteatern stänger sig själv, emedan där skall bli torg.

Oscarsteatern för fram operetten utan konkurrens.

Vasan kanske faller bort såsom överflödig eller stänges av högskolan som behöver den till föreläsningssal.

De andra sköta sig själva!

Men går krisen fram till krasch, och utredning skall följa, då måste riksdagen först av allt rota upp i Operans affärer, och förklara allmänheten vad som menas med ett bolag utan inbetalade aktier, utan fastighet, utan kapital; och staten måste uppträda som målsman för allmänheten, vilken smickrats med att vara förlagsmän för dessa obegripliga bolag Operan och Dramaten, smickrats, för att de skulle köpa lotter.

Vidare skulle utrönas varför Operan endast laborerade med 4½ million (Nord. Familjebok), under det Dramaten behövde 20 millioner; därpå skulle Dramatens lotteri-affärer granskas: för hur mycket lotter blivit sålda; hur mycket utfallit som vinster; hur mycket återstod och vartill överskottet blivit använt; efterses om huset kostat 6 millioner; om Personne och Fredrikson äro skyldiga återbörda staten 1:o olagligt efterskänkt hyra, då endast riksdag och regering kan skänka bort statsmedel, och om samma herrar såsom privatmän haft rätt att lyfta medel från Dramatiska Teaterns lotteri.

Att en revision är nödvändig, det är säkert; ty det går mycket tal om dessa institutioner; och är det

osant, så bör det vederläggas. Jag har givit luft åt detta tal för att få det prövat, och jag reserverar mig till protokollet. Har jag blivit missledd av oriktiga uppgifter, så skall jag rätta dem!

Teaterns värsta konkurrent är nog fortfarande operetten. Jag är uppfödd under operettens glansdagar, då archi-demonen Offenbach höll på att förrycka mänskligheten. Som en Aristofanes bebådade han undergången av en kultur, och efter Sedan gick också hans stjärna ner med andra kejsardömet. Han kunde ha levat under romerska kejsardömet likaväl, ty han upplöste Grekiska skönhetsidealet så, att vi trodde man aldrig kunde läsa Homer eller Virgilius mera. Redan i övre sjunde klassen råkade både lärare och lärjungar i löje när namnen Orfeus eller Achilles förekommo; men efter 1890, då Glucks Orfeus gick med storm på Operan i Paris var löjet slocknat, och Gluck steg upp ur graven dödande det som redan var dött. Och i Boitos Mefisto trädde Goethes Helena fram utan att en tanke rycktes åt sidan på Den Sköna från Bouffes och Gaité. (Offenbach lämnade dock ett testamente efter sig i Contes de Hoffman där han lämnar negationen och gör något positivt skönt.)

Det fanns en viss storhet i mästarens förnekelse, som både var riktad mot den urartade operan, och mot historia, stat och samhälle. Som musik återigen är det nidingsdåd, ty motiven äro stulna ur de störstes verk, från Sebastian Bach till Beethoven, men så skickligt omkastade att man först vid åhörandet av mästerverken, ser Mefistofeles sticka fram de spetsiga öronen. Epigonerna fortsatte förödelseverket systematiskt, och fastän jag icke på 30 år besökt operett, händer än i dag vid hörandet av Bach, Haydn eller Beethoven (Mo-

zarts kvintileringar på Haydn vill jag inte höra!) att njutningen störes av reminiscenser från — operetten. Jag vill icke peka på ställena för att icke förstöra för andra, men i själva Haydns Sieben Worte har man stulit till ***, i Beethovens sonater likaså, och en viss kuplett gör det omöjligt för mig att höra 9:e symfoniens sista sats. Operetten tar upp allt det banala som ligger på botten hos en trött människa; och den försvagade blir bokstavligen överfallen av dessa onda musikaliska tankar, så att han förföljes av dem, störes av dem i sina största ögonblick, då de blanda sig i hans allvar och hans andakt till och med.

Efter Offenbach är operettkompositören och hans medbrottsling rena yrkestjuvar, och de spela bara på ett motiv: att förlöjliga det, som även hos den mest kallhamrade skeptiker brukar hållas i en viss helgd, en viss dag i hans liv, då han grundar hem och familj och hängiver sig naivt åt en illusion, som dock äger något av evighetens verklighet i sig. Man hör icke ostraffat en operett, ty den är suggestiv som det onda; och man går som ett medium åt den okände kompositören, kännande danstag i kroppen när han rycker på trådarna; man blir bokstavligen smittad, och den som vill hålla sig fri, självständig, oberörd till sin person, han aktar sig för virus, i synnerhet om han går med öppna sår. Det är icke oskyldigt, därför att det är beslöjat av dyrbara toaletter och en läcker instrumentering; det är inte kvickt, ty det är idiotiskt att skratta åt det, som man i dagliga livet tar så allvarligt, kanske tragiskt. Hellre då en biograf eller en oskyldig cirkus med vackra hästar och tokroliga clowner om man behöver en harmlös förströelse! Men operett-fursten fruktade den oskadliga cirkus, och fick förbud på den

om vintertid, vilket icke kan kallas sund konkurrens, att påtrycka publiken dålig smak, en smak som likvisst åtnjutit allra högsta uppmuntran, då både byggherren och operett-fursten blevo bålde riddare, och institutet uppkallades efter den sist byggda kyrkan.

Detta upplevde vi, go' vänner av Intima Teatern; och när vi sökte spela refuserade tragedier, behandlades vi som nidingar. Operett-fursten intervjuades, för att en upplyst samtid skulle få höra hans upplysta omdöme om våra tragedier; och när han riste sitt huvud, så rynkade det bildade samhället (och pressen) på näsan — åt oss!

Operetten har blivit auktoritet! Det är tid att vi akta oss!

Emellertid och slutligen: Att driva teater i Stockholm är en riskabel affär. Så här ställer sig saken enligt de invigdes erfarenhet. Oktober och november äro bra månader, december omöjlig, januari—april bäst, maj—september omöjliga. Det är således bara 6 månader teatern egentligen lönar. Men så kommer annat till: måndagen är en dålig dag, tisdagen halvdålig, torsdag och fredag skapliga. På lördag och söndag anses en teater kunna dra sig fram. Alltså för att kunna arbeta halva året, och ändå med Tyko Brahedagar ini, skall personalen avlönas hela året, och därför, säger man, måste biljettprisen vara så höga. Det är ju rimligt, men det är en farlig affär.

I Köpenhamn går det an att spela opera och drama i samma hus. Köpenhamnarne äro rikare än vi, men förståndigare. Möjligen tvingas vi av nöden att också bli förståndiga, men sent omsider!

I Kristiania byggde norrmännen ett tempel åt De Fosterländska Sånggudinnorna (Patriis Musis). Men

när det icke lönade, måste operetten draga in, och Offenbachs usla Brigands är repertoarpjäs.

Vi ha sett operetten ett ögonblick stå på lur i Operafarstun, då det skulle bli samarbete mellan Oscarsteatern och Operan. Hotas Dramaten av samma öde, då är bäst söka räddning i god tid! Men nationen som lär äga rätt att sig själv beskatta, bör då se till att den icke blir beskattad av bolag, konsortier eller ministrar, utan av riksdag och regering, som äro rätt forum!

SHAKSPERES

MACBETH - OTHELLO - ROMEO OCH JULIA -
STORMEN - KUNG LEAR - HENRIK VIII -
EN MIDSOMMARNATTSDRÖM

Macbeth.

När jag omkring 1880 såg Macbeth spelas hos Josephson på Svenska Teatern, verkade stycket avgjord olust. Pjäsen är ju bra gjord: äregirigheten framkallar första mordet, på Duncan; nästa konsekvens blir de två pagernas avlivande; detta drar med sig som nödvändighet: undanrödjandet av det farliga vittnet: Banquo; men nya vittnen stiga fram som hämnare; Macduff undkommer visserligen, men hans hustru och barn strypas av Macbeth.

Detta simpla mördande är alltför elementärt för oss, busigt, lite rövarhistoria, spelande på ett lägre plan, än vi äro vana vid; och Shakspere har annorstädes, särskilt i Othello, arbetat med högre ekvationer, det psykiska eller självsmordet.

Även karaktärerna äro för enkla eller också oklara. Duncan är ädel, oskrymtad, sorglös; men Banquo är också ädel, Macduff utan fel, och tronföljaren Malcolm ett riktigt mönster. De äro abstrakta, svåra att skilja, eller schablon vi kalla, och intressera därför icke personligen, utan endast som hämndens (rättvisans) redskap.

Men även Macbeth själv och hans Lady äro för hastigt tillyxade. Macbeth benämnes i 1:sta aktens

andra scen som en tapper och trogen vasall, konung Duncans kusin. I 3:dje scenen möter han häxorna, och bara de vinka med kronan (och de två första spådomarne slagit in), är han genast färdig med mordplanen. Lady Macbeth, opresenterad, får i 1:sta aktens 5:te scen ett brev från mannen om situationen och hon är strax på det klara med mordet.

Sen börjar det trassla sig. Ladyn eggar mannen, är otidig på honom, kallar honom feg och dylikt, och 5:te scenen slutar med att Macbeth börjar »reflektera», men Ladyn slutar senare med: »åt mig förtro det övriga», utan att man får veta vad det övriga är.

1:sta akten slutar med en något virrig plan, som icke ger till känna vem som åtagit sig själva mordet. Ladyn har visserligen hittat på knepet med pagernas sövande, vilka skola uppbära skulden. Och så säger hon:

vad kunna
ej Du och jag då fritt verkställa med
den obevakta Duncan?

MACBETH svarar.
Skall man ej tro, när vi med blod ha färgat
de båda sövda kammarpagerna
och nyttjat deras dolkar just, att de
ha mordet gjort?

Makarna tyckas ha beslutat att utföra gärningen tillsammans.

I 2:dra aktens 2:dra scen synes Ladyn ensam. Hon talar om att pagerna sova och att hon lagt dolkarne i ordning åt Macbeth, som man hör ropa inne ifrån sovrummet. Ladyn omtalar nu en viktig biomständighet, vilken tyvärr kommit i en parentes: Hon hade varit inne i sovrummet och ämnade själv mörda

kungen, då hon plötsligen fick se att kungen »liknade hennes far». Vad skall denna parentes säga? Vill den visa, att Ladyn äger mänskliga känslor, ehuru hon skrutit med sin så kallade styrka, då hon förut förklarat, att hon skulle mördat sitt dibarn om det gällde en krona. Ladyn visar sig här som en vanlig skränfock, vilken saknar de rysliga egenskaper hon tillvitat sig. Så kommer Macbeth med blodiga händer och full av samvetskval. Pjäsen är nämligen skriven under Hamletsperioden, och både Lord och Lady äro fulla av obeslutsamhetens filosofi. Men Macbeth har glömt sin roll och kommer ut med dolkarne, som han bort lämna inne. Nu är Ladyn morsk igen, och hon som nyss var så vekhjärtad, att hon icke kunde mörda kungen, kallar Macbeth vekhjärtad, då han icke kunde förmå sig återvända. Ladyn går då själv tillbaka med dolkarne och lovar att bestryka de sovande pagerna med blod. Efter en stund kommer hon tillbaka, med blodiga händer; men hon har icke mördat pagerna. 2:dra aktens 3:dje scen börjar med portvakten som Schiller ändrade och andra velat stryka. Då jag nu fått läsa att Shakspere anses oskyldig till denna exempellösa råhet, så föreslår jag också strykning. Scenen är osannolik, ty småfolk äro icke hädare, och när jag hörde den på Svenska Teatern, tyckte jag inte den var rolig, ehuru jag då förtiden icke var pjåskig inför ett grovkornigt skämt.

Efter portvakten komma Macduff och Lennox; sedan införes Macbeth. Men Macduff går först in i sovrummet och kommer straxt tillbaka med underrättelsen om mordet.

Medan Macduff lamenterar, och när han sagt orden:

Bed mig icke tala
gån in och sen och talen sedan själva!

så skall enligt engelska texten Macbeth (och Lennox) gå in i mördarkulan. Detta har Hagberg glömt sätta ut, och därför fattar man icke det följande: eller att Macbeth nu går in och mördar pagerna, hycklande raseri över den rysliga gärningen. Ladyn låtsar sedan svimma, men ingenting kan avlägsna misstankarne. Tronföljaren Malcolm och hans bror Donalbain fly till England, och få därigenom misstankarna på sig, vilket ger dramat en smak av intrigstycke.

Emellertid, då nu Ladyn ingenting gjort åt saken och ingen mördat, så får hon likafullt sin stora scen i 5:te aktens 1:sta, denna scen älskad av solospelerskor, som bruka uppfatta sömngångerskan som en massmörderska, vilken nu plågas av samvetskval. Har Shakspere med sin vanliga humanitet menat, att Ladyn var mäktig mänskliga känslor, då skall hon icke spelas som ett mönster av grymhet och omänsklighet. Hon har genom sitt prat gjort sig sämre än hon är, och när hon överfört sin onda vilja på mannen, så ångrar hon sig, och slutar med att beröva sig livet. I mordet på Banquo har hon icke heller någon del, ty han exekveras av lejda mördare. En ovanligt upplyst läkare har Shakspere här infört, och vilken icke alls har studerat materialism eller zoologi hos Giordano Bruno, ty när han observerat sömngången, så skriver han intet recept på bromkalium, utan förklarande sin hjälplöshet, säger han ifrån beställningen så här:

Prästen
behövs långt bättre här än läkaren!
Gud, Gud förlåt oss alla!

Lady Macbeth är skön, är älskvärd (så säger Duncan), god och trogen maka, har ägt barn, som hon ammat själv. Macbeth tilltalar henne med det icke alltför vanliga ordet: älskade. Han begagnar även orden: kära barn! och bästa vän! När Macbeth får underrättelsen om makans död, är han redan utom våra regioner och väntar bara få se Birnams skog komma till Dunsinan; därför blir han vresig och säger att hon dog olägligt. Men det behöver han icke mena, ty han har visat sig ganska öm mot hustrun, då han mitt i rustningar konsulterar läkaren rörande hennes sjukdom. Och aldrig i hela pjäsen har han en berättigad förebråelse mot Ladyn såsom havande inspirerat honom till mordgärningarne. Men detta kan äga djupare orsaker, som vi straxt få se!

I denna tragedi inträder, liksom i Hamlet, en kommutation av patos. Macbeth är icke ond från början utan förer i sina ådror »människokärlekens mjölk», men Ladyn är avgjort ond, och genom transfusion överför hon sin onda vilja på mannen, och detta genom de vanliga medlen: lögnaktiga, giftiga ord: du är ingen man(!), du älskar mig icke o. s. v. När hon planterat sin ondska i mannen, så synes hon befriad från den, veknar, får samvetskval och berövar sig livet, under det maken upptager hennes patos, utvecklar det till ett vilddjurslikt väsen av fruktansvärd kraft. Slutligen kan han icke lida mer, utan han blir bara ond. Men bakom allt detta onda, vars problem Shakspere så ofta behandlar, har han visat ett perspektiv ut över de mänskliga lidelserna, något annat, som antikens tragöder alltid medtogo i räkningen, och vilket de kallade gudarne, men av oss benämnt onda makter. Detta betyder häxorna. Dessa äro icke någon scenisk

apparat beräknad på att roa *the mob*, utan de, uppträdande fyra särskilda gånger, dirigera hela handlingen, sköta intrigen, kan man säga. Eget nog får Lady Macbeth aldrig se dem, mottager ingen instigation från dem; det är endast mannens brev om de första två mötena på heden, som ger henne underrättelse om deras tillvaro. Och därför är det möjligt, att Macbeth icke räknar henne till skuld att hon eggat honom.

När vi nu införa begreppet skuld i Shaksperes tragedi, så höra vi aldrig mördarne söka rentvå sig med den moderna pear-soap ärftlighet, vilken vi i vår barndom endast körde med vid oförklarliga fall, och då kallade påbrå; de skylla icke heller på varandra eller på andra, förneka icke faktum utan lida under tyngden av brottet. Ladyn blir till och med så känslig, att hon straffar sig för tankesynd.

Macbeth betraktar det som en besättelse av onda makter och handlar nästan ofritt, ogillande nästan alltid sitt handlingssätt. I sista akten har ångern övergått till avsky mot honom själv och raseri emot ödet. Sålunda säger han i sista scenen till Macduff:

min själ är med ditt blod
för svårt belastad ren.
Mitt liv förtrollat är ...
Sätt ingen lit till dessa falska djävlar! (häxorna).

Låtom oss nu dra ut roten ur häxorna och se vad som blir kvar under rotmärket.

Tragedien öppnas med häxorna; detta är betydelsefullt. De säga icke mycket; men de nämna Macbeths namn och de uttala formeln för det urondas natur:

Styggt är vackert, och vackert är styggt.

Detta är Bibelns: Ve dem som kalla det onda gott och det goda ont! *

I 1:sta aktens 3:dje scen återkomma häxorna. Efter refererandet av några ogärningar som ännu straffades i gamla lantlagen, och vilkas natur man kan söka i demonologien och icke i Shaksperes fantasi, bebådas Macbeths ankomst. Han kommer med Banquo, vilken först ser häxorna, vilka likna kvinnor, men ha skråmiga fingrar, vissna läppar, och bära skägg.

Nu uttala häxorna sina tre spådomar: Macbeth skall bli than av Glamis, than av Cawdor och konung i Skottland. Banquo skall bli far till kungar.

Har Shakspere ramlat ner i antika föreställningar i denna tragedi? Är detta Oidipus' orakel som förkunnar Gudarnes vilja, att Oidipus, själv oskyldig, måste enligt ödets lag döda sin fader och äkta sin moder?

En kommentator säger nej! Macbeth är kristen människa. Han lever under Edvard Confessorn (omkring år 1,000); häxorna äro frestare som kunna motstås och skola bekämpas.

Men nu slå de två första spådomarna in genast, och när den tredje, kronan, låter vänta på sig, går Macbeth att söka upp den på olovliga vägar.

Han har kommit så långt att Banquo är undanröjd; men dennes son Fleance har flytt och han är spådd bli kung; där ha vi en ny figur lånad från musiken, och kunde kallas »förhållning», då Macbeths kungamotiv kvarligger men i Fleance' person, bildande

* Och detta vilddjurstecken förde han i pannan, Törnrosens diktare C. J. L. Almqvist. Detta är hela hemligheten med Almqvist, och det förklarar både den tystnad som från ett håll hälsar hans namn, och det jubel som från avgrunderna höjes till hans oförtjänta lov.

övergång till upplösningen. Macbeth blir orolig och söker upp häxorna för att få visshet.

Nu uppträder Hekate, mångudinna, spökenas drottning, från grekiska mytologien, men avgjort kristnad, adopterad av mänsklighetens fiende, Guds motståndare, Satan.

Mitt värv
är en odödlig själs fördärv,

säger hon; och uppmanar koka en trolldryck som i Macbeths sinne skall djävulsandar väcka upp.

Förblindad skall i överdåd (hybris, grekiska)
han rasa, trotsa rätt och nåd:
och säkerhet, är, som I veten,
den synd som störtar mänskligheten (kristendom).

Macbeth kommer icke nu, men i början av 4:de akten.

Där är häxsabbaten, och drycken är kokad. När Macbeth nu frågar, får han svar, men infernaliska sådana, och dåliga råd.

Var blodig, djärv och fräck, och du skall vinna
på mänskomakt, ty ingen född av kvinna
Macbeth kan skada.

Alldeles riktigt, men Macbeth kan dödas av Macduff, emedan denne är utskuren ur modrens liv.

Var lejondjärv och stolt; låt dig ej bry
av tandagnisslan eller upprorsgny:
Macbeth av ingen övervinnas kan
förrn Birnams skog mot höga Dunsinan
framrycker hotfullt.

Får han så skåda Banquos åtta avkomlingar med kronor, och då förbannar han denna dag i kalendern.

Nåväl, detta är mer än spådom, det är även mer än frestelse, det är ingivelse eller besättelse. Möjligen skulle den Calvinska predestinationen kunna tänkas ha föresvävat skalden, men däremot svär hans rent katolska uppfattning av Edvard Confessorns helbrägdagörelser. 4:de aktens 3:dje scen spelas nämligen icke i Skottland utan i England, vilket lätt förbises, och kan ge anledning till missförstånd, då Macduff och Malcolm börja tala om den goda kungen som med vidrörandet botar sjukan (the evil = skrofler?). Denna konung är Edvard bekännaren.

Det som berättas i 4:de aktens 3:dje scen om kung Edvards förmåga att bota sjuka, det trodde Shakspere på, ty eljes skulle han ha kastat löje över det; och han kunde så mycket mer tro på det, som Elisabeth hans samtida ägde samma undergörande förmåga som Edvard. Hagberg uppger som en allmän tro att drottningen vid ett besök på Kenilworth botat nio sjuka.

Shakspere är vid 40 års ålder en upplyst troende, som bakom ting och fenomen upptäckt de styrande makter, vilka ordna om människors öden. Antaget att häxorna äro allegoriska figurer, så ha de för skalden blivit representanter för det positivt onda, som han aldrig förnekat. Och de fasor han vid 40 år måtte ha genomgått skymta i Hamlet, Cæsar och i Macbeth, vars sista utbrott i 5:te akten efter hustruns död är ett förtvivlans skrik över hela tillvaron, och sannolikt en bikt, eftersom den icke rätt hör till pjäsen.

SEYTON.

Min nådig herre, — drottningen är död.

MACBETH.

Hon skulle dött en annan gång;
man hade väl fått tid för sådant budskap. —
I morgon och i morgon och i morgon!
Så kryper det så sakta dag för dag
till sista stavelsen av livets bok;
och varje gårdag har lyst fram en narr
till dunkel grav. Ut, ut du korta ljus!
En skugga blott, som går och går, är livet;
en stackars skådespelare, som larmar
och gör sig till, en timmas tid, på scenen
och sedan ej hörs av. Det är en saga
berättad av en dåre; låter stort
betyder intet!

Macbeth är intet monster; i likhet med Hamlet och Brutus är han en grubblare, och troende tvivlare. Han äger full bevisning om Gud, liv efter detta, vedergällning.

Hans fiender lämna dock ett annat porträtt av honom, vilket icke liknar originalet. Macduff ritar till honom så här: »Ej helvetet med sina legioner en djävul har så led, att han går upp emot Macbeth.» Malcolm ger den överraskande upplysningen att Macbeth är blodgirig, vällustig, girig, opålitlig, falsk, ilsken, lömsk. När man får ett sådant signalement och det icke visas i originalet, så blir man lite bortkommen, ty Macbeth har aldrig i pjäsen uppträtt som vällustig eller girig. Samma anmärkning har jag gjort mot Horatio, som av Hamlet påstås äga ett »muntert sinne», vilket dock aldrig synes i pjäsen. Casca i Cæsar får också långa karaktäristiker som icke stämma med originalet. Får man tro att detta är inadvertenser, uraktlåtenheter, slarv, eller har Shakspere gått så djupt som till att vilja skildra vad människan är och vad hon tros vara,

olika av vän och fiende? Eller höra dessa escapader till det jag kallar ofullgångna intentioner, eller aborteringar.

Ett exempel ur egen erfarenhet öppnade mina ögon för detta slag av ellips (förkortning) i konceptionen. Den tyska översättaren av Påsk frågade mig om detta var en blunder eller om det betydde något. Flickan Eleonora frågar gossen Benjamin som blivit underkänd i latinet, vad lektorn i ämnet heter. Gossen svarar: »Lektor Algren!» Eleonora: »Jag skall komma ihåg det.» — Sedan erinrar hon verkligen namnet, och jag tror att författaren ämnat att lektorn skulle uppträda som försyn längre fram. Jag säger »jag tror», ty diktningens procedyr är mig lika hemlighetsfull som för fyrtio år sen, om den sker med fullt medveten kall beräkning eller icke. Nåväl, jag svarade översättaren att det nog var ett förbiseende. När han då föreslog strykning, och jag skulle till att stryka, kunde jag icke. Jag fick det intryck, att det skulle stå kvar, och då började jag fråga varför det skulle stå kvar och vad det betydde. Jag fann då att det saknades, om det togs bort; att det gav verklighetssken åt framställningen när det stod kvar, ty det påminde om mänskors vanliga sätt att i nödens stund uppkasta tusende projekt, av vilka endast en del utföras. Det fick stå kvar och jag kallade det en ofullgången intention. Möjligt är att Laertes' revolution, som i Hamlet aldrig utföres, är en sådan »harmonifrämmande ton» vilken slutar med ett »tvärstånd» (se Harmoniläran), emot regeln men av effekt.

Den scenen i Macbeth, akt 4, scen 3, där Malcolm ljuger på sig själv inför Macduff för att pröva hans trohet, är av en egendomlig verkan. Han pådyvlar sig

alla laster, och man vet icke var man är hemma; man känner sig en lång stund på villospår, tills surprisen i det förseglade paketet kryper fram. Det är ett hors d'oeuvre eller en entre-mets, liksom Brutus' och Cassius' typiska gräl, vilket kan vara borta, men skulle saknas. Det är detta man kallar »Shakspere».

I Macbeth har man också »Shakspere» på några rader. Där finns två mördare, yrkesmördare, som ju icke äro så högt stående individer att de kunde äga några personliga, individuella drag som gjorde dem mänskliga eller olika varandra. För att dessa icke skola bli bara komparser har Shakspere låtit dem åtminstone motivera valet av det ruskiga yrket.

2:DRE MÖRDAREN.

Jag är en man
som världens hårda stötar retat så,
att jag ej frågar efter vad jag gör
världen till trots.

1:STE MÖRDAREN.

Jag också är en man
så trött, så söndersläpad utav motgång
att på vad spel som hälst mitt liv jag sätter
för att förbättra't eller bliva't kvitt.

Att berätta sina biografier hinna de ej, bara antyda att det finns motiv, som icke ursäkta, men förklara. Detta är vad vi kalla »Shakspere», utan att man precis kan säga vad det är.

Det finns en annan scen, akt 4, scen 2, som är något oklar. Nu säger Collancz att ingen av Shaksperes texter är så vanställd som Macbeths. Möjligt är att denna scen är fördärvad, ty ehuru den är vackert tänkt, är den icke lyckad.

Macduff har också flytt först till Fife, sedan till

England för att hos kung Edvard få hjälp mot Skottlands nya tyrann Macbeth. Nu uppträder på Fife* lady Macduff, hennes lilla son och Lord Rosse.

Ladyn är vresig emedan mannen flytt utan avsked. Rosse söker att lugna henne, och går. Nu uppstår ett samtal mellan modren och den lilla gossen, som börjar vackert och bra:

LADY MACDUFF.
Hör barn, din far är död.
Vad vill du göra nu? Hur vill du leva?

GOSSEN.
Som fåglarne min mor.

LADY MACDUFF.
Av mask och flugor?

GOSSEN.
Av vad jag kommer över, liksom de.

Modren vill väl pröva gossen, ty fadren är icke död, och gossen invänder också: »Min far är icke död, fast du så säger.» Nu fortsätter modren det dåliga skämtet, vilket stämplar henne som en simpel person: »Var får du nu en far?» Här brister bubblan och stinker. Den lilla gossen upphör vara barn och talar ett tu tre som Vildhjärnan i Lika för lika: Gossen: »Var får du själv en make, säg mig det?» Modren svarar som en månglerska: »På närmsta torg jag kan ett tjog mig köpa.» Det må vara, hon är en rå kvinna, men nu börjar gossen vitsa likt en av narrarne och talar så lillgammalt och cyniskt, att det blir orimligt.

En budbärare inträder och ber Ladyn fly med barnet. Då blir hon förståndig: »Jag lever i en värld

* Obs. Lady Macbeths monolog, där hon säger: »Thanen av Fife (Macduff) hade en hustru; var är hon nu? —»

där onda bragder rätt ofta prisas, och där dygden stundom en farlig dårskap nämns...»

Mördarne komma. »Var är er man?» Lady M.: »Jag hoppas — ej på en så vanhelgad ort där du och dina likar kunna finna honom.» Mördaren: »Han är en förrädare!» Gossen: »Det ljuger du ragghåriga krabat!» Gossen stickes ned, och hans sista tanke är på modren: »Spring, spring, min mor, jag ber dig.» Modren springer verkligen från barnet, och gör sig skyldig till samma fel som hon nyss förebrådde mannen, alldeles som hände med Lady Macbeth, pratmakerskor, båda två, men Lady Macduff av en otrolig simpelhet.

Scenen är icke lyckad, och jag tror icke Shakspere lagt dessa ord i barnets mun, ty barn förstår han skildra. Nu säger Hagberg också att på sidan 17 har Hunter gjort en annan fördelning av replikerna mellan Macbeth och Ladyn vilket ändrar meningen betydligt. Här i fallet kan ju också en förväxling ha inträffat, så att modren ursprungligen sagt cynismerna och icke barnet. Men det är endast en gissning.

Jag vill bara varna för en blind beundran av allt som står i Shakspere, ty man kan narras att beundra dumheter gjorda av andra. Och även varna för en hastig läsning av ett Shakspere-drama, ty det är så ofantligt rikt, att det fordras ett oändligt bläddrande fram och tillbaka för att få fatt i vävens alla trådar. Jag har således läst i en kommentar att Lady Macbeth mördar Duncan, fastän hon icke gör det. I den svenska boken Shakspere och hans dramatiska arbeten huvudsakligen efter ett arbete av Eduard Hülsman, får jag läsa att Macbeth stryper Macduffs hustru och barn. I dramat stickes först av mördare en liten son, varpå

modren flyr. I en föregående scen har dock Macbeth förklarat att han ämnar erövra Fife och ge åt svärdets egg Macduffs maka och barn. I 4:de aktens 3:dje scen berättar Rosse för Macduff att Macbeth intagit hans borg (Fife) och mördat hans maka och barn. Men om strypning står där ingenting, och inte om separatmordet på lilla gossen. Var kommentatorn fått strypningen ifrån, det vet jag inte; jag har letat men kan icke finna det; dock är det en möjlighet att det står i texten, ty jag vet att vid varje läsning nya ställen träda fram, och gamla hålla sig undan, liksom för att gäcka vandraren och leda honom vilse.

Ett annat beröm man icke får slösa på Shakspere är det, att han skarpt tecknar alla bipersoner. Detta är osant, men det gör ingenting, ty huvudpersonerna måste stå fram på de andras matta bakgrund. Donalbain, Lennox, Rosse, Menteth, Angus, Cathness, Fleance, Siward, Seyton äro svaga crayoner, schematiska språkrör; det måste så vara, men man skall icke påstå att de äro individualiserade, när de icke äro det.

Det finns en gammal stående anmärkning mot Shakspere, vilken dock numera kommit ur bruk: det är förebråelsen för bristande motivering. Tillvitelsen är riktig och icke riktig. För en snabbtänkt person verkar en utförd motivering tröttande, kallas också pekpinnar, under det en blott antydan är en artighet mot åhöraren, ett förtroende visat dennes intelligens. Macbeths karaktärsförändring ifrån tapper och trogen, Bellonas brudgum, med ett lynne fullt av mänskokärleks mjölk (»Vad varmt du åtrår, du åtrår from»), till massmördare är motiverad av häxornas ingivelser, fattade som onda tankar eller makter, och av hustruns

eggande ord. Lady Macbeths karaktärsförändring från samvetslös mörderska till den av samvetskval sjuka stackare som berövar sig livet är mindre motiverad eller rättare icke alls. Där kanske fattas några scener, eller har skalden tänkt sig henne som den stortalande, men svaga kvinnan som förmår synda i tankarne, men ryggar när handlingen är begången. Hon skulle således bära sin motivering i sig själv.

Macbeth hör till Shaksperes tredje period 1601—1610, med vilken epok karaktärerna, som förut varit stillastående, börja utveckla sig. Detta kan vara gott för skådespelaren att minnas; och till perioden höra: Cæsar, Hamlet, Slutet gott, Othello, Lika för lika, Kung Lear, Macbeth, Antonius och Cleopatra, Timon och Coriolanus.

Othello.

Othello blir svårligen repertoarpjäs emedan ämnet är pinsamt. Att se relativt oskyldiga människor plågas är icke uppbyggligt, ty man frestas betvivla den gode och rättvise Gudens tillvaro. Skalden är ju själv försyn i detta fall och han skipar visserligen rättvisa i så måtto att boven dömes till tortyr, men detta kan icke återskänka Desdemona livet, och det kvarstår något oförsonat i hennes död.

Saken förvärras också genom att man stympar pjäsen och stryker viktiga biomständigheter, som visa att de handlande oskyldiga personerna dock äga en relativ skuld och att boven även har motiv för sitt handlingssätt.

Jago, som Shakspere skildrar med ett hemligt nöje, och vars cyniska världsåskådning tyckes utgöra en sida av skaldens eget själskomplex, eller ett momentant betraktelsesätt under ett utvecklingsskede, Jago är ingen ur-bov, som finner nöje i det onda för det ondas skull, utan han liknar den motiverade mördaren i Macbeth »söndersläpad utav motgång». Han har gjort fälttåg, fört skvadroner, på Rhodus, Cypern och flera ställen, men han kvarstår som underofficer, förbi-

gången av en symamsell, en räknekarl, som saknar praktik, men springer efter flickor. Men i hopp och väntan på befordran måste han ju undertrycka sin harm och ställa sig väl med förmännen, liksom andra få göra. Reflexionssjuk som Hamlet, Brutus och Macbeth begrubblar han sin person: »Jag är ej den jag är.» Ganska uppriktig ändock av naturen förtalar han sig själv, och då han bekänner att »när han tjänar Othello, så tjänar han blott sig själv», så är han icke sämre än folket mest. Nu vill han först bli löjtnant och intaga Cassios plats, därför super han denne full, det kan ju en underhuggare tillåta sig. Men som underofficer hatar han också sitt befäl, Othello i egenskap av överordnad; denne general är även en black man, eller en kulört, och som vit i ansiktet finner Jago något oberättigat i dennes överordnade ställning — det är ett motiv till! Så kommer Jagos stora patos. Han är gift med en slamsig kvinna, vilken han misstänker ha stått i olovligt förhållande till både Othello och Cassio. Som soldat och man är han icke angelägen röja sin vanära, och därför blir den viktiga punkten litet oklar. Hade Shakspere klargjort Jagos berättigade svartsjuka, så vore Jago Othello, och opererade med dennes patos. Så här står det att läsa i texten. I akt 1, scen 3 säger Jago:

Jag hatar moren; och det skvallras om
att i min äkta bädd han gjort mig intrång;
jag vet ej om det sanning är, men skall
på pur misstanke handla så likväl
som om det vore visst!

I akt 2, scen 1 säger Jago än en gång, först, att han är kär i Desdemona, »ej just av lystnad», »men av begär att hämndens hunger mätta, Ty jag miss-

tänker att den lystne moren, Mig inpass gjort, och tanken däruppå Liksom ett långsamt gift mitt inre fräter, Och intet kan och intet skall mig lugna, Förrän vi kvittat — hustru emot hustru».

Det har alltså varit skvaller i gång, och Jago frätes invärtes alldeles liksom Othello. Detta borde skådespelaren framhäva och hjälpa författaren få fram motiveringen.

I samma monolog nämner Jago även att Cassio »lurat» honom.

I 4:de akten, 2:dra scenen säger visserligen Emilia, att Jago med orätt misstänkt henne för moren, men Emilia är en kofsa och behöver inte tros; hennes filosofi (akt 4, scen 3) är för övrigt av det kvinnliga slaget, då hon helt fräckt påstår »att det är mannens fel om hustrun faller». »Av dem vi lärt det onda som vi göra.» — Då har själva Jago i sitt fördärv vackrare tankar om kärleken, när han (i akt 2, scen 1) säger att till och med låga själar (base men), då de äro kära, »få sig något ädelt i sin natur som icke är dem medfött». Han menar då, att när en man älskar en kvinna så lär han icke henne något dåligt.

Emilia är en företeelse, men typisk i sin obeskrivliga hafsighet. Man blir alldeles förvirrad av hennes prat, så att man icke får reda på henne: Vem hon är, vad hon är, hurudan? Det vet man inte, därför att hon är ingenting. Skall man fästa sig vid vad hon säger? Det kan man inte, för det håller icke att ta uti. Hon är visserligen med om vad som hälst, kanske mest i tankarne, men orden röja hennes tankars tysta gång. Till exempel i akt 4, scen 3, där hon som kammarfru hjälper Desdemona i säng. Scenen är för sig själv så levande som om den vore sedd (vécu).

EMILIA.

Skall jag hämta hit er nattdräkt?

DESDEMONA.

Å nej; tag bort knappnålarne. —
Den Ludovico är en hygglig karl!

EMILIA.

En mycket vacker karl.

Desdemona återupplivar med detta oskyldiga inpass om Lodovico, den ohyggliga scenen förut, då Othello slog henne, och hennes släkting Lodovico tog hennes försvar; med ett ord man får i den raden veta vad hon tänkte på just nu, men icke ville tala om. Emilia har bara sett Lodovico som vacker karl.

Desdemona korrigerar henne också med ett »Han talar bra». Emilia går på i sin tankegång: »Jag känner en dam i Venedig, som skulle hava gått barfotad till Palestina för en tryckning av hans underläpp.» — Menar hon sig själv, Desdemona eller någon annan? Vet inte! för hon vet det inte själv.

Så avbryter Desdemona med sången »Sjung vide! gröna vide!» och därpå frågar hon något burdus: »Tror du att kvinnor finnas, som så grovt bedraga sina män?» — »Det tror jag visst,» svarar Emilia genast. Desdemona fortfar: »Nå ville du det göra, min Emilia, för hela världen?» — Emilia svarar indirekt ja, på detta sätt: »Ville ni det icke?» Desdemona: »O nej, vid himlens ljus!» — Då svänger sig Emilia utan att ta tillbaka. Emilia: »Ej heller jag vid himlens ljus; men snarare i mörkret.» Detta är ju en bekännelse om hennes tänkesätt i frågan, och i följande passage uppträder Emilia som en Emancipissa och predikar likställighet i lasten, sedan hon dock sagt rysliga saker om sitt kön. Och så skyller hon som vanligt all uselhet på mannen.

Men Desdemona är av annan ull, och hon förklarar i sista repliken, att om hon såge något dåligt av sin man, skulle exemplet avskräcka henne, och *icke* göra henne dålig utan god! Det är grundskillnaden mellan de två!

Dock, när Jago sticker ner Emilia i sista scenen, kan hon ännu väcka medlidande, emedan skalden tycker synd om kräket, och lägger några vackra ord i hennes mun.

Jago drives av samma patos som Othello, även om Emilia icke varit honom mer otrogen än Desdemona varit mot moren. Pratet har förgiftat Jago och nu förgiftar han moren med prat. »Hustru mot hustru!» Hade Shakspere velat fria moren för denna skuld, så hade han kunnat låta moren svära sig fri, och han hade blivit trodd. Nu står frågan öppen.

Så kommer Desdemona! Hon skildras som »from», öm, trogen, om också Emilias lovtal är värdelöst, ty som kvinna känner hon sig solidarisk och som medbrottsling med varje av sitt kön.

Men Desdemona är oförsiktig och lite pratbjällra, frispråkig säger hon själv. Hon kysser Cassio eller låter sig kyssas två gånger. Även om det var landets sed (fjr: Romeo kysser Julia vid första presentationen), så lägger Jago märke till det och finner det osedvanligt. Desdemona har även stått och »fingrerat i handen på Cassio».

I akt 2, scen 1 uppehåller sig Desdemona för länge med Jago, vars underofficersvitsar hon uppmuntrar och synes road av. Författaren låter henne visserligen avsides förklara, att hon förställde sig, men i samma andetag retar hon Jago att fortsätta sitt »gudlösa och lättfärdiga tal».

Desdemonas hafsiga sätt med Cassio skildras av Jago i en monolog, och är alltså icke förtal.

»Han fattar hennes hand... Gå på och viska du! om du icke så ofta hade kysst dina tre finger... Mycket bra; bra kysst! Rasande vackra bockningar! Se så, nu fingrarna till munnen igen!»...

Detta skulle hon icke ha tillåtit sig med löjtnanten, flickjägarn, då hon är generalens hustru! Desdemona är oskyldig, men icke alldeles fri från vållande, som domaren skulle säga.

Desdemona brukar i provinsen spelas av en operett-diva, som är söt. Men i texten är Desdemona icke fullt så söt. Cassio kallar henne visserligen den fromma, men man får sedan veta, att »vår generals hustru är nu general» — eller alltså börjat visa sin härsklystnad. Och i akt 3, scen 2, där Emilia uppträder som böneman för Cassio, visar Desdemona och skryter med den makt hon tagit sig över moren, ehuruväl det är han, som i kärlek givit henne makten. Så här säger Desdemona till Cassio:

Han (Othello) får ingen ro;
spak skall han bli, han vaka skall och höra,
i sängen läxas och vid bordet skriftas...

Detta kallas sparlakansläxor; och för övrigt är metoden att begagna hustruns inflytande på mannen en dålig metod som leder till fördömelsen. Othello rå de icke på, men när de nyttja hustrun som hävstång, så kunna de lyfta honom ur sadeln. Detta är det farligaste momentet i Jagos taktik, att han retar moren med Desdemonas inflytande, ty då känner moren hur han genom henne börjar att behärskas av underordnade.

Att vidare förhållandet mellan Desdemona och Othello icke varit så oblandat sött framgår av ett yttrande från Desdemona till Othello (akt 3, scen 3):

Mikæl Cassio
som friade för dig, och mången gång
då jag var ond på dig, tog ditt parti...

Detta att Cassio tjänade som åskledare eller Hausfreund är också en viktig biomständighet, liksom att makarne »varit onda». Stryker man ut detta, så får man en abstrakt Desdemona, som bara är söt, men det är alldeles emot Shaksperes metod, då han just skildrar svaga mänskor med fel. Och säkerligen är Jagos berömda »Jag är ett intet om jag ej får häckla» en översättning av Shaksperes eget sätt att se på mänskor och liv. Översätt critical med kritisk och man läser en bekännelse av skalden, som i Jago har givit en av sina inkarnationer, utan allt tvivel, en Mefistofeles, som han dock avrättar i sista akten. Hagberg har tummat texten till Jagos nackdel, ty i textens

For I am nothing if not critical

betyder critical enligt Gollancz' ordbok detsamma som censorious, vilket icke är svenskt häckla, då detta ord fått betydelsen baktala, smäda eller beljuga.

Den tillställda scenen, qui pro quo, där Jago låter moren lyssna på Cassio och Bianca, i tron att den senare är Desdemona, förefaller oss osannolik, hör till det högre lustspelet och är icke lyckad, emedan den icke står i stil med tragedien.

Utan att vilja häckla (förtala) Desdemona, vill jag som censorious (granskare) åter erinra om scenen i

akt 2, scen 1, där Desdemona visar sig i ett annat ljus än det astrala.

Det börjar med att Cassio kysser på munnen Emilia, Jagos kofsa. Men Cassio ber Jago om ursäkt först, ty Cassio är Florentinare: »I min hembygd jag lärt mig sådan dristighet.»

Jago är för stolt att visa sitt missnöje, men ger dem ändå en liten gliring:

Får ni (Cassio) av hennes läppar lika mycket
som av sin tunga hon består åt mig,
så har ni nog!

Desdemona svarar, genast ställande sig på sitt köns sida:

Hon talar knappt den stackarn!

Detta är osant, ty Emilia är mycket talför. Jago svarar också:

Å jo, för mycket,
det märker jag, när jag har lust att sova;
i sällskap med ers nåd, det tror jag nog,
nedsmyger hon sin tunga i sitt hjärta,
och grälar blott i tankarna.

Emilia blir lite flau och svarar slappt:

You have little cause to say so.

JAGO.

Nej, hör man på!
Som bilder ä' ni alltid utom hus,
pratbjällror hemma, björnar (wild-cats) i ert kök;
har ni gjort orätt, ä' ni alltid helgon,
har någon er förtretat, ä' ni djävlar;
ert hushåll är en lek, er säng ert hushåll!

DESDEMONA.

Fy skam, baktalare!

Här har Hagberg lagt lök på Jagos lax, ty slanderer är helt enkelt skvallrare (av skandalon = förargelse), och skvallra är icke baktala utan att »tala om» vad som visserligen är sant, men kan vara onödigt att just nu dra fram.

Paulus kallades i Aten av dess hedniska filosofer för en »skvallrare», emedan han »talade om» att hedendomen var rutten och att Kristus var född, vilket var sant, men väckte förargelse (skandalon). Dock, »förargelsen måste komma» — ibland!

Emilia hugger nu in: »Mitt lovtal får du icke skriva!» Jago: »Nej, ser hälst jag slipper.» Nu skulle Desdemona såsom anständig fru låtit det råa samspråket falla, men det kliar i henne att få dessa hurrilar av Jago, och hon eldar på:

DESDEMONA.

Nå, vad skulle du
om mig väl skriva, om det gällde lovtal?

Det är nu Jago svarar: »Jag är ett intet, om jag ej får kritisera!» Det betyder: »Jag är för skeptiskt anlagd och har sett för mycket av Emilia för att obetingat hålla lovtal över er!» Desdemona insisterar: »Se så, försök! — Gick någon av till hamnen?»

Detta lilla inpass: »Gick någon av till hamnen?» kan betyda: antingen ett litet samvetsstick (att hon står och pratar strunt med underofficern, medan hennes man generalen väntas med skeppet) eller vill Shakspere be om ursäkt hos åhöraren för detta intermesso, eller också vill han visa, att han inte tappat tråden, fastän han släppt en maska (han har alltid tankarna med sig! nästan alltid!).

Jago svarar: »Ja, ädla fru!» [Cassio skickade nämligen straxt förut en ädling till hamnen att se efter om Othellos skepp har anlänt.]

Nu säger Desdemona avsides: »Jag är ej glad; men jag vill visa mig helt annan än jag verkligen är.» — Varför är hon ej glad? Därför att en storm har skilt Cassios skepp från Othellos, och hon är orolig för mannens öde. Kanske Shakspere menat med denna skenbart likgiltiga prat-scen, att Desdemona med snack vill fördriva både tiden och oron! Han är ju otroligt subtil ibland och har en avsikt med nästan allt. Dessa två trycksidor förbereda både Othellos ankomst och Cassios blivande trassel i morens äktenskap, ty det är i denna scen som hånglet (»Han fattar hennes hand, viskar, bra kysst! fingerna till munnen! o. s. v.») observeras av Jago, och avbrytes av trumpetstötarna, som bebåda morens återkomst.

Själva pratet är något dunkelt, men borde ha avklippts av Desdemona, när Jago släpper denna direkta skymf mot henne:

»Om hon är mörk och svart och har förstånd därtill, så skaffar hon sig nog till hjälp en vit, ifall hon vill.»

Men Desdemona vill höra mer, och får det också.

Här synes att man i sitt oförstånd lekt med det heliga; och på Desdemona kan Jagos ovanligt förståndiga ord (i akt 3, scen 3) tillämpas: »Var finns ett tempel, dit ej onda ting intränga stundom? Var ett bröst så rent, där icke ett och annat smutsigt tvivel kan hålla ting och sitta domare i bredd med laga domare?»

Oavsett Jagos onda avsikt med detta tal, att förgifta moren, så är det antingen osannolikt att han kunde säga något så nobelt (»smutsigt tvivel»), som är

ett indirekt försvar för Desdemona (och alla andra dödliga, som i bättre ögonblick stå över sig själva och i sämre under sig själva) eller också sticker skalden ut huvudet genom rollens fönster och talar själv till folket.

Men, antaget, att Jago också har sina bättre ögonblick, så har skalden, kanske ofrivilligt, gjort den traditionella teaterboven sympatisk i akt 3, scen 3, då han tar på sig fel först: »Ty jag tillstår, att jag utav naturen har det felet att speja uppå synd och ofta anar ett ont, där ont ej finns...» Detta låter för uppriktigt för att vara hyckleriet, med vilket han vill fånga moren.

Och straxt efter ger samme Jago en beskrivning på svartsjukan, vilken bekräftar min förra misstanke, att Jago bär i hemlighet på Othellos patos, och att han i tysthet lidit alla morens kval. »Svartsjukan, akta er för den, ers nåd! Den är ett grönögt vilddjur, som på lek sin godbit pinar.» Och så tillägger han, liksom av erfarenhet, den observationen, att den bedragne mannen, som vet sin lott, är lycklig, om ej han älskar den falska. »Men ack, hur grymma timmar bry ej den, som älskar, tvivlar, pinas och dock älskar!» Detta är fullständig bekännelse om Jagos och Emilias förhållande; och när Jago slutligen utbrister: »Ack, Gud bevare varje kristen själ ifrån svartsjukan!», så har han glömt sitt mordiska förehavande, och ger blott till ett skrik av berättigat medlidande med sig själv såsom människa och såsom sin egen medmänniska! Sen kommer giftblandaren ren och osminkad!

Emellertid, sådant händer ofta med Shakspere, att ur hans lösning, som är övermättad, en kristall an-

skjuter; då har lösningen visserligen upphört vara, men den vackra kristallen kan man glädjas åt. Jagos små yttringar av mänsklighet äro diamanter. Och skådespelaren skall icke ge dem Tartuffe-artat, utan såsom s. k. svaga ögonblick, eljes blir han en teaterbov eller en abstraktion.

Varför Shakspere icke utreder trasslet och ger åhöraren visshet om Othellos och Cassios förhållande till Jagos hustru, kan bero därpå, att han antingen vill hålla frågan öppen, »då man icke vet något», eller därpå, att han tycker det liknar mera livet på detta sätt, där mackel sällan blir utrett utan avklippes av katastrofer.

Den äldre uppfattningen av den legitima svartsjukan såsom en avart av simpel avund eller missunnsamhet är för perverst för oss; och att fatta den som en sinnessjukdom utan någon faktisk och tillräcklig grund det är zoologi!

I denna period, då Othello uppstod, var skalden djupt allvarlig, till och med sträng; Nemesis råder över mänskans handlingar, allt sått får skördas. Och frågan är därför, om han menat att fadrens förbannelse följer Desdemonas äktenskap, då hon utan hans vilja och vetande gift sig med moren och rymt från hemmet, »Tro mig, sin far hon narrat; hon kan narra dig!» Fader Brabantio dör också av hjärtesorg, får man veta i 5:te akten. Allt detta hinner man icke grubbla över, när olyckan kommer; och när medlidandet är väckt med de osällaste av människor, bortfalla alla begrepp om skuld eller vem som har skulden. Saken har genom lidandet undergått en nivåförändring, så att den icke nås av föreställningar utan endast av en känsla av fruktan och vänligt medlidande, så att när

Jago sticker ner sin kofsa, så begråter man hennes öde också; och när Jago föres ut till tortyrkammaren, så tror man knappt på det, eller bryr sig inte om det. Men innan dess har man blivit så förhärdad, att när Rodrigo stickes ner, man icke aktar på det, fastän Jago plockat honom förut. Soldat, underofficer, van vid plundring, är Jago också en snyltare och en Räuber. Cassio får ligga ogild. Emilia har en liten men härlig explikation med Bianca:

EMILIA.

Fy, fy du sköka!

BIANCA.

Jag är ingen sköka (typiskt!),
jag är fullt ut så ärlig, jag som ni,
som så mig skymfar.

Där fick man veta vem Emilia är, ty hennes egna uppgifter äro icke att lita på.

Othello är icke svartsjuk av naturen; han spejar aldrig och är icke småaktig, men han äger denna manliga renhetskänsla att han fasar för olovlig beblandelse genom en kvinna, och hans natur får eruptioner för att kasta upp det förgiftade betet han tror sig fått in. Shakspere begagnar nog Othello för att expektorera sig, och icke lyckligt gift själv, hyser han icke höga tankar om institutionen och kvinnan.

O, vilken straffdom över äktenskapet
att dessa hulda väsen äro våra
men icke deras hjärtan!

Så säger Othello, men Jago säger fulare saker!

Men även här, liksom i Macbeth, är det något annat än intrig och dåliga människors ingivelser; där är onda makter med, och e n situation är rent satanisk.

I akt 4, scen 1 har Othello haft ett utbrott och i en monolog förklarat alla kvinnor äro l—r och att ren i moderlivet det börjar växa horn i männens panna. Så kommer Desdemona, glad i sin oskuld och ser moren förmörkad: »Mår du ej väl?» Othello svarar i ett anfall av galghumor: »Jag känner något ont i pannan här.» Desdemona förstår icke vitsen, utan svarar naivt, välmenande: »Av nattvak utan tvivel; det går över; Jag binder hårt om pannan (med näsduken).» Då blir Othello tokig, troende att hon hånar! Det är sådant man kallar ett sataniskt missförstånd. Desdemona som tagit fram näsduken, släpper denna, då hon skall springa efter moren, kränkt av den tillbakastötta välviljan. Detta är näsdukens upprinnelse och dess fatala följder. Men det var icke Jagos finger den här gången som skötte intrigen från början, det var en svart hand som stack fram ur det mörka intet! (»Och en ond ande av Herren kvalde Saul.» »Sände Gud en ond vilja emellan Abi-Melech och de män av Sichem.» Det är detta b a s e m e n kalla slump.)

Cassios rus är en detalj, skildrad illusoriskt, med en sakkännedom som man kan vänta av Shakspere, vilken icke lär ha spottat i glaset. Men bakrus-scenen innehåller även den bästa nykterhetspredikan. »O, du vinets osynliga ande, har du icke något namn, som man kan känna igen dig på, så låt oss kalla dig — djävul!»

Jago, som k a n dricka, har en annan mening. »Ett gott vin är ett beskedligt och trevligt kräk, om man rätt umgås med det: trät inte på vinet!»

Othellos narr är försummad, ty han säger varken något tänkvärt eller roligt.

Öppnandet av pjäsen, för vilket Shakspere är berömd, har icke varit lyckligt denna gång. Jago står

nämligen en lång stund och förtalar »honom», utan att nämna hans namn, men här menas Othello. Det är ett litet fel, men kan vara en avskrivares, dock till skada för pjäsen, då den första scenen därigenom icke intresserar och något viktigt för sammanhanget utelämnats.

Sedan jag nedskrivit denna anmärkning, har jag sökt att själv besvara den. Jag har tänkt mig att Rodrigo eller Jago nämner Othellos namn genast; och då undrar jag om icke scenens livlighet skulle störas. Avsikten skulle märkas, det verkade affisch eller anmälning. Nu däremot kastas man på huvet in i situationen. Jago rasar över morens orättvisa som icke gjort honom till löjtnant, han är så arg på moren att han icke vill nämna hans namn. Detta är kanske Shaksperes avsikt, och min anmärkning är obefogad.

Kanske min anmärkning mot narrens försummande också är orätt? Kanske skalden menat att gycklet förstummas i detta gränslösa lidande. Kanske narren i sitt prat med Desdemona vill ge luft åt ryktet som går om henne. Talet är dunkelt, och när Desdemona frågar narren om han vet var löjtnant Cassio ligger inkvarterad, svarar narren: »Han är soldat; och skulle jag säga att han ligger någonstädes och har inkvartering kunde det gälla min nacke.»

Vad han menar fattar Desdemona icke, ty hon är oskyldig; är det så skalden velat, och att narrens snack är en ful illusion på det elaka ryktet, ty Bianca har icke varit framme ännu. Att det blott är Clownens vanliga ordrytteri kan jag icke tro, ty Shakspere menar alltid något. Scenen utmynnar däri, att Desdemona skickar narren att hämta Cassio.

Med dessa anmärkningar slutar jag Othello, ty denna komposition är så rik att det aldrig skulle ta slut,

om man spolade upp allt garn som ingått i den väven. Jago särskilt är så grundligt och mångsidigt utförd, att skådespelaren borde studera den, och icke bara läsa in den.

Vad jag lärt under min korta vandring är huvudsakligen det, att man får vara försiktig i umgänget med Shakspere, och att, om man vill få något av honom, skall man nalkas honom med den förutfattade meningen, att han kan ge något av sitt gränslösa överflöd, och att han ger med fulla händer, om man ställer sig mottagande och lite nedanför.

*

När jag nyligen återvände till Romeo och Julia, och ånyo upptäckte dess skönhet, så förlorade jag lusten att plocka sönder den dyra blomman. Jag började dock med att bemöta några äldre anmärkningar som jag och andra före mig ha gjort. För det första har man klandrat införandet av Romeos första kärlek Rosaline (kallas omväxlande Rosalinda). Hon är av samma fientliga hus Capulet som Julia och tyckes vara Julias kusin eftersom hon är Capulets brorsdotter. Men hon är en Diana, »som ej kan träffas av Cupidos skott», med andra ord icke vill gifta sig. Romeos kärlek är obesvarad, således hans ensak, ett begär efter något, alltså nästan ingenting, då i kärlekens begrepp ligger ett ömsesidigt. Det skall vara två till det, annars är det ingenting, blir till ingenting. Denne Rosaline tyckes förut vara skisserad i Lika mot lika, där hon kallas Diana Capulet och där uppträder nästan som en suffragita. Det roar nämligen Shakspere ibland att klä ut sig till fruntimmer och tala med kvinnoröst,

slungande alla kvinnans dumma anklagelser mot mannen, vilket endast är att kasta sin skuld på honom (jfr Emilias emancipiss-prat i Othello).

Emellertid, Romeo Montague går till Capulets bal för att få se Rosaline, men får i stället se Julia — och så är det färdigt! — De liksom kände igen varandra, och nu äro de bundna för hela livet ini döden. Rosaline är i samma ögonblick utplånad! Detta är alldeles riktigt tänkt och utfört; Rosaline-motivet är endast ouvertyrens ritornell som sedan övergår i melodien Julia.

Vem är Julia? Det är Romeos Julia och ingenting annat; hans ungmö, hans brud, hans kärlek som tagit form. Men hon är icke abstrakt ensidig, utan hon har sidor. Amman ger s i n Julia eller sin uppfattning av den Julia-sida hon fått se; föräldrarne kalla henne näbbgädda, stursk och spotsk; vi utanför skulle säga: en resolut flicka; pater Lorenzo observerar att hon har en luftig gång; prins Paris har skådat hennes skönhet; Julia kan förställa sig, då hon för att dölja sin sorg över Romeos landsflykt, hycklar sorg över Tybalts död, och hon spelar där en hel liten komedi. Hon har som sagt sina sidor, men att hon, som en kommentator säger, skall betyda den sinnliga kärleken enbart, det är osant; ty hon begär sin Romeo endast som make, och första balkongscenen är bara frieriet. Ännu som hans vigda maka talar hon som en ungmö om deras förhållande:

Hulda natt
du t u k t i g a svartslöjade matrona,
lär mig den strid där övervunnen segrar,
den ljuva striden mellan r e n a h j ä r t a n.
Skyl med ditt svarta släp det vilda blod,

som slår och flaxar runt om mina kinder
tills kärlek, nyss så blyg, blir djärv och ser
att trogen kärleks fröjd var idel oskuld!

Skådespelerskan har alltid grubblat över meningen i Romeos och Julias första dunkla ord de växla; kommentatorn har funnit djupsinnigheter i detta mörka tal. Jag har också grubblat över detta, men tror nu att det är en finesse av Shakspere: de unga bli förbryllade vid varandras åsyn, men de måste säga något för att dölja sina känslor; det är en balkonversation, där den ena tar upp den andras ord och väver en väv som fångar båda; det är concetti, i tidens smak; det är »ord, ord», vackra ljud, varmed de smekas, tillgjort, konstlat, emedan de äro förlägna, så förlägna att de säga dumheter. Att Julia låter sig straxt kyssas på mun, har man tagit som något oblygt, men det var landets sed; och i hennes svar på andra kyssen har man läst ut hennes passionerade natur. Hon säger på svenska: »Ni förstår er på!» På engelska säger hon: You kiss by the book! — Detta lär betyda (men jag är icke säker): Ni är väl kunnig i hovmannaseder eller dylikt, och kan översättas med: Ni förstår er på! Men när engelsmän själva äro osäkra om betydelsen, så må vi icke vara tvärsäkra!

För övrigt är hela deras lilla speech högst anständigt, utan några fula undermeningar, som ofta förekomma i våra löjtnanters balkonversationer och i Shaksperes lustspel. Efter den repliken är samtalet dock på väg att ta en viss riktning, därför gör skalden ett tvärstånd och låter amman avbryta scenen.

Hur gammal är Julia? Knappast fjorton, vilket som bekant icke är minderårigt i sydligare länder; men

på scenen kan hon vara äldre, emedan teatertid är något annat (se Hagberg) och teaterålder också!

Vid sedvanligt gräl om Hamlets ålder har något ljushuvud upptäckt, att han bör vara 30 år, emedan den fulla dödgrävaren säger att Hamlet föddes samma dag den gamle kungen slog Fortinbras den äldre. Men dödgrävaren måtte missminna sig, ty Horatio säger i 1:sta akten att gamle Hamlet, som är död för två månader sedan, slagit gamle Fortinbras och att nu den unge Fortinbras rört på sig. Antaget den unge rörde på sig straxt efter, vilket tyckes framgå av texten, så är Hamlet knappast ett par år gammal. Dödgrävaren pratar i vädret således; och hans nästa uppgift att Yorrick narren, som burit Hamlet på sina axlar, skulle ha legat 23 år i graven är då icke att lita på. När Claudio icke vill skicka tillbaka Hamlet till »skolan uti Wittenberg», så är Hamlet icke ännu tjugo år, ty man blev då student vid tolv år. Allt detta lönlösa käbbel om bagateller är summan av kritikasternas Shakspereforskning, ehuruväl den som icke skrivit ett drama, skulle låta bli att skriva om Shakspere.* Nu för tiden fordras i alla fack att man skall kunna sitt yrke innan man sättes som domare i kommittén.

Man har även gjort anmärkningar på det fula språket och de smaklösa bilderna. I kärleksscenerna är språket underbart skönt och bilderna blixtra som dia-

* Hamlets 30 år motiverades häromdagen med att drottningen kallade sig matrona, och att matronan börjar med 47 år. Nu kan drottningen ha narrats på sig för att lugna Hamlet, och nu kan matronan gott börja med 35, som jag föreslagit! Må Hamlet vara 30 då! men 40 icke, ty då är modren 60!

manter. Ett enda ställe har jag stött mig på; när Julia i akt 3, scen 5 säger:

> Det sägs att lärkan ögon bytt med paddan;
> o, att de också hade röster bytt!

Ordet padda är fult i svenskan, men om man läser skaldens egna ord, så låta de som en smekning:

> Some say the lark and loathed toad change eyes;
> o, now I would they had chang'd voices too.

»Loathed toad» låter ju som en mjuk kyss, under det »äcklig padda» är något avskyvärt.

Anmärkningen förfaller; och bilden, vilande på en i England känd observation, att paddan har vackra ögon, men lärkan fula, blir för den invigde slående med sin antites.

I Othello märker man vad stycket kan vinna på frånvaron av dekoration. Denna brist framtvingar stundom naturskildringar och annat måleri av värde. Se: akt 2, scen 1 och jämför med Inledning till Stormen.

Stormen.

Det förefaller mig ibland, som om ett diktverk icke ägde fullt personligt självständigt liv, utan för sin tillvaro fordrade samverkan med en krets, eller måste taga ström från en dynamo av sinnen eller en ackumulator av sympatier. Man ser ju repriser av mästerverk som misslyckas. Detta betyder, att gehöret eller resonnansen saknades för tillfället. På samma sätt med goda pjäser som falla vid premiären, emedan pjäsen saknade propos eller aktualitet. Ett annat år blåser en ny vind, och då fyllas de slappa seglen, skeppet går för fullt.

Shaksperes Stormen har aldrig varit repertoarpjäs; vi kände den dock alltid, men älskade den icke. Vid detta seklets ingång upptäckes den ånyo och fick fart; jag läste den och hörde den läsas. Den milda försonande tonen, det oskyldiga kärleksförhållandet, där de unga genomgå prövningarne och motstå frestelserna, naturlivet på en ö erinrande om Robinson, Shaksperes avsked av sin publik, där han tackar dem och slutar med en bön, allt sammanlagt verkande lugnande och bebådande ny tid vid utgången av en

dekadens, som söker motstycke vid romersk kejsartid och fransk revolution. Varför Stormen icke gavs här, berodde väl på teaterdirektörernas fortlevande i dekadens, fruktan att förändra publikens smak, så att fin-de-siècle-repertoaren icke måtte föråldras och annulleras.

De vågade icke släppa lös Stormen, ty den skulle ha dödat vänner och fiender utan åtskillnad.

Emellertid, Stormen gick ändå kring hela landet som en cyklon; August Lindberg förde den utan dekorationer, utan kostymer och utan skådespelare, såsom ett monodrama. Och den rensade luften, skingrade Dovredimmor och smälte isar. Den tog upp det goda hos mänskorna, som legat under norska laviner och franska jökelisar; den nämnde ordet gyllne åldern, och den snärtade åt Nora-mannen: »Inga giftermål emellan hans undersåtar? — Inga alls! Alla lösa och lediga, skökor och kanaljer.»

Men det fanns en annan omständighet vid seklets början som gjorde Stormen fattlig och intresserande. Indragandet av andevärlden, förnyandet av bekantskapen med magien, som man hittills tagit som villfarelser och skrock, eller hos Shakspere, som poetiska ornament. Så ha de flesta kommentatorer trollat undan Shaksperes ockulta vetande, just vetande, grundat på erfarenhet och upplevelser. Själva professor Schück, som icke är vidare djupsinnig, förklarar bestämt, när han kommer till häxorna i Macbeth, att Shakspere trodde på dem, liksom Ben Jonson och Middleton också gjorde. När en så upplyst man som Shakspere (»renässansmannen») trodde på det ondas förfärliga makt, så hade han väl sina skäl. Under den »protestantiska» Elisabeth tändes häxbålen friskt,

och orsaken var den att en mängd mänskor, särskilt kvinnor, missbrukat sina naturliga, suggestiva krafter till onda ändamål, så att till och med Elisabeth lät döma en häxa, som ådragit henne en sjukdom.

Nåväl, vid sekelslutet hade vi återfått häxprocesserna genom hypnotismens missbrukande. Rättegångar upptogos, där den försvunne försvarade sig med att något motiv till brottet icke fanns, men att han (eller hon) tyckt sig handla under en annans vilja, och på avstånd (actio in distans). I Paris, där jag umgicks med ockultister och teosofer, citerades bevisade fall, där sjukdomar påförts och till och med ockulta mord utövats.

Om Shakspere nu upplevat sådant och sett sådant förövas, så skulle han väl »tro» på det, om inte han var en åsna!

Nu vid sekelslutet hos oss hade betydande män, såsom Lombroso och Crookes, ifrån att först varken ha trott andras eller egna erfarenheter, fått upp ögonen för de naturliga krafter, som ligga på botten av människosjälen, och båda måste tro när de hade sett och hört. De blevo alltså troende på den grund, att de visste! Och de som förr icke vågat tro sina erfarenheter, emedan de icke förstått, de trodde nu, helt följdriktigt.

Marken var således bearbetad, när Stormen kom, och det resonerades icke längre, utan det förstods och mottogs bara!

Innehållet i Stormen är ju bekant, men det kan vara glömt, och jag tar om det för att få utgångspunkter. Det är ett skepp på havet ute i storm. Ombord befinna sig Alonzo, konungen av Neapel, hans bror, och usurpatorn av Milanos tron, Antonio, med

flera. Skeppsbrottet på två trycksidor är ett mästerverk, men får läsas och långsamt för att man skall märka både sjömanövern och presentationen av figurerna, där man får se att Gonzalo är en hederlig skämtare, Antonio en rytare och högbåtsmannen en galgfågel. Därpå befinner man sig på ön. Prospero är den av sin broder Antonio fördrivne hertigen av Milano, vilken lever här med sin dotter Miranda sedan 12 år. Prospero betyder ungefär detsamma som Faustus, den av lyckan gynnade, och det finnes något av Faust i Prospero. Han är en Spekulierer, som levde i sin boksal i stället för att regera; han är andebesvärjare och har två demoner i sin tjänst, den gode Ariel och den onde Caliban. Men det finns även ett svagt eko från Hamlet, i det han liksom Hamlets fader är fördriven av sin broder. Prospero har styrt om skeppsbrottet genom Ariel, men icke för att hämnas, ty han är en god natur, utan för att försona och ställa till rätta. Stormen anses vara Shaksperes sista stycke; och den gamles behov av frid, avslutning, försoning efter ett liv, som icke varit för rart, ger sig också uttryck här. Det är nästan som han börjat leva på andra sidan, och sökt skildra ett bättre sakernas tillstånd såsom mänskan drömt sig det. Intrigen blir i korthet den att Ferdinand råkar Miranda och efter prövningar får henne. Ferdinand är icke usurpatorns (broderns) son, men kung Alonzos, som hjälpt Antonio att störta Prospero.

Stycket slutar med en allmän amnesti, alla benådas och förlåtas, till och med Caliban, mänskosvinet, som nog har haft sin modell i skaldens sämsta vedersakare. Prospero (Shakspere) förlåter även Caliban, som dock beskyllt honom för det värsta och som stått honom efter livet. Detta Shaksperes avsked från

mänskorna är onekligen vackrare än Nora-mannens, som i sitt sista arbete räcker ut tungan åt sin publik och hånande omtalar, att han med sina grimaser »slagit dem på pängar», många pängar, och efter sin hjälte, som nu vill börja vandra »uppåt», endast slungar ett glåpord.

Någon har skrivit, att i Shaksperes dramer det varken är handling eller personer som intressera, utan det som sägs! Ja, det kan sägas; och jag ville icke se Stormen uppföras; jag vill läsa den och själv göra mitt sceneri av bara luft och belysningar.

Det sägs nämligen så mycket vackert, som man vill höra tyst; det är skaldens sista bekännelser, syn på livet, avsked, tack och bön.

Han gräver ner sin bok och sin trollstav, med vilka han trollat fram en värld av mänskor och landskap, frammanat filosofi och krogprat, besvärjt upp sitt lands hjälteskuggor och världshistoriens. Han känner att slutet nalkas, han själv står i begrepp att vakna ur den »lärorika drömmen» som kallas livet.

Nu är vårt lustspel slut; aktörerna,
som jag har sagt dig, voro andar alla
och löstes upp i luft, tunn luft med ens.
Och liksom detta bländverk utan kropp,
så skola stolta slott, skyhöga torn
och tempelvalv, ja själva detta jordklot,
med allt vad däri är, en gång försvinna
och liksom denna väsenlösa hägring
ej lämna efter sig det minsta spår.
Av samma tyg, som drömmar göras av,
vi äro gjorda, och vårt korta liv
omfamnas av en sömn. —

Det är verkligen så, när man kommer längre fram i livet; vänder man sig då om och ser på de saker

man genomgått, så är det så fasligt, att man »knappt tror det är verkligt», och det bästa, som ägde en viss realitet, upplöser sig så småningom som en rök. Är det underligt då om man börjar betvivla verklighetens verklighet?

Shakspere har ini Stormen betonat »livet en dröm» på flera ställen och sökt sätta detta Buddhist-problem i scen; dels när han låter Prospero söva Miranda, dels när de skeppsbrutna överfallas av sömnlusta, dels även när han framkallar drömbilder (Ceres, Iris, Juno).

Sebastian säger på ett ställe till Antonio: »Är du vaken?» Antonio svarar: »Hör ni ej hur jag talar?» Sebastian: »Jo; och säkert är det ett drömspråk, ty du talar visst i sömnen nu.» Etc.

Antonio (på annat ställe): »Tänk om nu dessas sömn var dödens sömn.»

Själva Caliban blir känslofull när han kommer på ämnet:

Än susa tusen klara instrumenter
uti mitt öra, än uppstämmes sång
så ljuv, att om jag också vore fullsövd,
jag ville somna om igen; i drömmen
tycks skyn sig öppna, visa mig sin rikdom
nedregnande på mig. Om så jag vaknar,
jag gråter efter samma dröm igen!

Detta Calibans utbrott av förtvivlan erinrar om Strömkarlens sorg över att han icke kan vinna förlossningen. Men på slutet vaknar även Calibans skuldkänsla och när han lovar att bättra sig hädanefter, blir han förlåten och fri från förbannelsen, av Prospero, vars devis är denna: »Skönare det är att öva dygd än hämnd. Då de sig ångra etc.»

Mirandas kärlek kom vid seklets utgång som en upptäckt, när Dovreskaldens epigoner nyss proklamerat Furien och pyssjan såsom ensamma varande »sanna kvinnor». Hörom Miranda:

FERDINAND.

Säg, varför gråter ni?

MIRANDA.

För det jag är så ringa och ej vågar
tillbjuda vad jag ville giva er,
och ännu mindre taga mot som skänk — — —
du helga rena oskuld, bliv min tolk!
Jag är din maka, om du vill mig äkta;
vill du det ej, dör jag din tjänstepiga — — —

Det är annan tonart det än argbiggornas från 1880!

Så kommer epilogen, »framsagd av Prospero» men diktad i författarens namn, och uttalande hans, den gamles, hopp om nåd och försoning. Han säger så här: »Jag har förlåtit mina fiender; välan: beden för mig en bön så stark, att den till himlen går, och uppå själva nåden rår!»

Det är religion, och det är kristendom; och Shakspere slutar sin bana som Goethe i andra delens Faust med återvunnen visshet om de högsta tingen — det är tron!

I denna sköna dikt har skalden som vanligt icke uteslutit det fula, utan tvärtom givit det en stor plats. Detta är Shaksperes filosofi och poetik, och vilken jag har följt, till trots mot och med stadigt ogillande av dem som kallades idealister, och vilka endast tilläto putsade, uppsnyggade, färglösa och därför falska bilder av livet. Det fula skall vara med, annars blir det

fusk. Caliban, Trinculo och Stefano äro rysligt fula, och tala busspråk, men det är för oss stiliserat, antingen åldern lagt slöja över det eller Shakspere verkligen satt bouquet på tanken. Caliban särskilt har ett originellt sätt att uttrycka sina fula tankar, utom det att han ljuger fräckt, men så att man går förbi och icke tror på det. När han upptäckt buteljens hemlighet vill han dyrka Stefano som en gud: »Har du icke fallit ned från himmelen?» — Stefano jakar och inbillar honom att han (Stefano) varit gubben i månen. Nu skall man märka hur stelt Caliban uttrycker sig, trots ruset: »Jag har sett dig där (i månen nämligen!), och jag tillbeder dig. Min härskarinna visade mig dig, din hund och din buske (mångubbens hund och buske enligt engelsk uppfattning)». Stefano ber honom svära på boken. Då svarar Caliban på vers, nästan gentilt för att vara i fyllan: »Jag visar dig var bördig fläck på ön och kysser dina fötter! Var min Gud!»

Denna scen — kan mäta sig med Cassios rus-scen i Othello.

Och längre fram: Caliban: »Hur mår ers nåd? Låt mig slicka dina skor, honom där vill jag icke tjäna, han är icke tapper» (tjäna vill han, ty han vet sin plats, men icke vem som hälst). Straxt därpå blir han lyrisk och gentil, och nu talar han vers. Han vill att Stefano skall bli kung och han erbjuder sin tjänst på ett så naivt sätt, att det förefaller oskyldigt vid sidan av Jagos medvetna grymhet. »Ja, ja min prins! Jag skall förråda honom, där han sover, och du (!) skall slå en spik uti hans huvud.» Mordet är en naturlig, enkel sak för honom!

Kung Lear.

Efter en nyss slutad sträckläsning av Kung Lear kom jag att tänka: Har man rätt att anlägga kritik på detta? Kan man jämföra diktarens hägringsbilder med verklighetens? Det är ju h a n s sätt att se saken; huru skola vi då vilja lära honom att se på vårt sätt? Det är oförskämt helt enkelt!

I Lear synes mig Shakspere ha tagit motiv och figurer endast i avsikt att få expektorera sig. Han har tröttnat på det högtidliga, på det alldagliga, på att rita av mänskor; alla konventionella hänsyn om medmänniskor, kärlek till nästan, medlidande, har han slungat. Narren är nästan huvudperson och säger det förståndigaste; Kent spelar galen, Edgar ställer sig galen, Lear blir galen, Regan och Goneril äro moraliskt svagsinta; Gloster prisar äktenskapsbrottet, Edmund lovtalar bastardskapet och hånar den tråkiga äkta sängen, där en skock narrar alstras mellan sömn och vaka. Skalden har ställt sig högt över alltsammans, med ett nästan religiöst världsförakt, men blott i ett moment, i ett Laune, ty när upplösningen nalkas, skipar han den dramatiska rättvisan ytterligt strängt, så nemesianskt att Gloster blir bländad i samma rum där hans bastard är avlad.

För att få kläcka ur sig begagnar han figurerna till språkrör, men han förväxlar rören ibland, så att Lear emot sin stränga karaktär börjar predika osedlighet i 4:de akten, med en iver som icke kan vara ironi. »Gråsparven och den lilla gyllne flugan mitt för mitt öga bola.» Detta är ett betraktelsesätt vid ett visst lynne, men är icke uttryck av en bestämd åsikt hos skalden. Han ställer sig på olika ståndpunkter att skärskåda; han intager posityrer när tvivlet på allt hindrar honom att vara det eller det. Och Hamlets sätt att ställa sig galen upptager han här i flera omgångar. Ibland har han medlidande med Lear, när denne icke förtjänar det, ibland låter han narren håna honom, när han endast förtjänar medlidande.

Lear spelar i hednavärlden, öga för öga, tand för tand; de anropa gudarne och svära vid Zeus, och slutligen avrätta bödlarne varandra.

Lear är relativt oskyldig, men icke utan vållande, genom sin oregerlighet och sitt fordrande sätt. Kent, Albanien, Edgar och Cordelia äro osjälviska eller goda människor, kristna kunde man säga, de löna ont med gott, lida i stället för att pina.

Gloster är tvetydig, men straffas dock för sin trohet mot kungen.

Goneril och Regan ha en viss rätt, då fadren drar in råa sällar i deras hem; men sedan slå de lös och visa sig endast som »avskräden», »hundilskna vilddjur». Cornwall är en vilde, Edmund en Jago.

Där finnes lika många goda som onda människor, och Shakspere kan skarpt skilja på de två arterna. För Regan och Goneril finns inte ett gott ord:

> Du satan spegla dig! Ej avgrundsfulhet
> ser så förfärlig ut på djävulen
> som på en kvinna!

Men fast du är en djävul
är kvinnoskapnaden likväl ditt värn!

Det är samma iakttagelse som ibland ådragit Shakspere det falska ryktet för kvinnohat, liksom även Lears monolog »Från midjan nedåt äro de centaurer».

Ty hos den döende boven Edmund röjer sig ännu medlidande, då han vill sända ett bud att rädda Cordelia, och med dessa betydelsefulla ord: »Trots min natur vill jag dock göra något gott.» Detta »trots min natur» är ju ett tillstående, men på samma gång en ursäkt. Det är ju den botfärdige rövaren nästan (vi lida det våra gärningar värda äro).

Jag har alltid funnit 1:sta aktens scen, där Lear blir ond på Cordelia, obegriplig. Och nu ser jag att Goethe själv fann den absurd. Men det är ju möjligt att Shakspere menat just att Lear är abnorm till lynnet, och det tycks vara allmänna meningen ini pjäsen. Lear hade väntat sig få höra de största artigheterna från Cordelia, och när dessa utebli, får han en missräkning; så litet behövs för att han skall slå över i förbannelse. Lear är en sådan, som blir ond för ingenting, och allting. Hos mågen slåss han och uppför sig illa. Att han slutligen blir utstängd den stormiga natten, skulle ha visats; ty nu talas det bara om saken, och i Hagbergs översättning är typografien bristfällig, emedan allt viktigt, entréer och sortier, jeu de théâtre står tryckt med alltför fin stil och lätt förbises.

Gubben är icke trevlig som man säger, och är svår ha att göra med. Men i sitt förhållande till barnen har han ju varit oförvitlig, och det är detta som ger honom rätt att utbrista:

Jag är en man mot vilken syndat är
mer än jag syndat.

Det är icke fariséns självberömmelse detta, utan berättigad självkänsla; men för moraliskt ruttna mänskor, vilkas sympatier alltid stå på bovsidan, är självförsvar eller nödvärn otillåtet. Boven skall ha rätt genom den förorättades tystnad, den bestulne har alltid orätt, emedan han stulit äpplen som barn. Det är bovmoralen! Häxmoralen i Macbeth: »Styggt är vackert, vackert styggt.» Går-an-moralen med ett ord! Och den är i Lear representerad av Albaniens Goneril, denna Messalina som kopulerar sig själv med Hovmannen, som hånar sin make för hans fromhet, rättskänsla och humanitet. Lear erkänner att han syndat, men icke i detta fall, och i övrigt mindre än de andra! Och de andras uppförande blir ju betsmanet han väger sig på! Därför har han rätt att förehålla vilddjuren deras avskyvärda uppförande, frånsett hans retbara lynne.

Att Cordelia strypes i fängelset har man ansett som en grymhet av den dramatiska rättvisan, och därför har man ändrat slutet även i engelska upplagor, så att Cordelia får Edgar. Men Shakspere behöver icke göras ansvarig för mänskans grymhet, som man ju ofta ser drabba den oskyldige, under det de upphöja brottslingen på guldstol.

Cordelias slut är helt naturligt för Shakspere, som i denna period av sitt liv synes ha genomskådat hela eländet, och legat på »världens hårda pinbänk».

Vi föddes gråtande.
Du vet att vi med första andetaget
skreko och kvadde.

Då vi föddes
begräto vi vår lott att hava kommit
till denna stora skådeplats för narrar.
Procentarn hänger upp bedragaren;
igenom lumpor kika småfel ut;
mård, sobel dölja allt. Smid guld kring synden,
så går rättvisans starka lans i spillror.

Sätt glasögon på
och låtsa att du ser — kannstöparn lik —
vad platt du icke ser!

Där är skissen till Timon, mänskohataren. Vilka bittra upplevelser Shakspere då genomgått vet man icke, men han hade själv döttrar och var icke lyckligt gift. Troligen förbittrade hans medtävlare också livet för honom, och jag har börjat undra om alla dessa förkomna original som Shakspere skulle ha plagierat, icke äro rena lögner, utspridda av skådespelare och teaterdirektörer mest! Hans eget liv var stormigt och oregelbundet, och vissa bekännelser i sonetterna antyda att han tidigt lärt känna livets hemligheter och dess lustar. Om lustan särskilt skriver han:

Im Kosten Wonne, und gekostet Qual,
im Ausgang Trug, nur in der Aussicht Freude
all dies weiss alle Welt; doch Keiner meidet
den Himmel der zu dieser Hölle leitet.

När en mänska blir förtvivlad, så betvivlar hon först av allt Guds godhet, och då ligger hädelsen nära. Shakspere hädar (»gudarne») i Kung Lear.

O Gudar, om I älsken gammalt folk,
om lydnad är er milda spira kär,
och om I ären gamla själva, gören
min sak till er och sänden hjälp av höjden!

Henrik VIII.

Intet av Shakespeares stycken är så farligt att ta i som Henrik VIII. Hur man nalkas det, så bränner fingrarna. Jag hörde det tolkas på engelska (utläggas på engelska språket) av adjunkten Edman i Uppsala omkring 1870. Vi erhöllo det bitvis, och det intresserade oss icke, men vi hörde på för att lära oss engelska uttalet. Det var för mycket historia och för litet mänskligt, tyckte vi; men vid en sträckläsning visar sig stycket vara mycket mänskligt; och huvudmotivet, ett äktenskaps upplösning, är så smärtsamt, att Shakspere, som skildrat många separationer men endast denna divorce, själv tyckes ha lidit av nedskrivandet. Men även varje annan anmärkning mot dramat förfaller vid närmare granskande, besvaras ini texten, till och med den: att Shakspere icke är författaren, utan Fletcher, eller bådadera, eller Ben Jonson, ty det är den gamle Shakespeares stora milda filosofi (Stormen), det är hans tag, hans penna, men icke den lätta vita fjädern från lustspelen, det är korp och svarta fanor här, oerhörda lidanden och stora brott, men också försoning över lag.

Den som nu vill följa mig ber jag först läsa

stycket, långsamt och med penna, ty det är svårt att överskåda och sammanhålla.

I prologen mötes man av en poetik som är polemisk mot Shaksperes, och varav man velat sluta att Ben Jonson skrivit den, såsom representerande den goda (akademiska) smaken.

Där står nämligen bland annat:

Endast de
som komma hit att fräcka scener se
och se på narren i sin granna tröja
och sig åt vapenbrak och skrål förnöja,
bedragna bli; ty, ädle vänner, veten:
när sanning visas skall för allmänheten,
ej vapenskoj och narrspel passa rätt,
men vore tokigt, och vi kunde lätt
hos eder mista all reputationen
samt varje vän av smak och goda tonen.

Detta är ju riktat som ett spjut mot Shaksperes hela dramatik, där narren varit oumbärlig, för att säga det som de andra under livets konvenanslagar icke vågat säga. Men nu kan jag invända: den gamle Shakspere hade lämnat narrkåpan, livets rysliga allvar tryckte honom ner på knä; han kanske fått en bättre smak, och ogillade en del gyckel med heligt och fridlyst, narrens absoluta skepsis var avlyst av en dyrtförvärvad tro på livets »ideella makter».

Stycket, och språket, är också ovanligt städat, nästan stelt, ända till 5:te aktens 3:dje scen, där i en portvaktarscen på prosa den gamle (d. v. s. den unge) Shakspere släpper lös på sitt ogenerade sätt, rakt emot prologens goda föresatser och vackra löften om smak och god ton. Vad gör så det? kan man fråga! Den gamle Adam var icke död, och — vad gör så det?

Denna »motsägelse» är lika naturlig som älskvärd; det pratas lite smörja, men ingen får lära något ont.

Gervinus och flera ha klandrat styckets komposition såsom varande löslig, och man har kallat detta drama ett tillfällighetsstycke. Må så vara: men mästerverken Midsommarnattsdrömmen och Stormen äro beställda tillfällighetsstycken och ändå bland Shakesperes allra bästa. Henrik VIII synes mig dock vara för tragisk för att vara en kröningspjäs, och jag är böjd att tro det stycket tillkommit i rent dramatiskt syfte, men sedan blivit begagnat till vissa ändamål och med inskjutningar.

Men kompositionen är icke lös, fastän motiven äro flera och avlösa varandra; den är ytterst komplicerad och konstrik.

Buckingham söker störta Wolsey, men blir själv störtad. Wolsey vill skilja kungen från Katarina, men i avsikt att gifta om honom med franska kungens syster; kungen blir skild, men gifter sig med Anna Bullen; så faller Wolsey, och en ny man Cranmer dyker upp. Men invävt i allt detta går det genomtragiska motivet: Katarinas skilsmässa.

Därvidlag har Shakspere gått till väga på ett sätt som kan sägas vara oklanderligt. Stycket skrevs nämligen under Jakob I, efter Elisabeths död. Nu är att märka historien, det är: Försynens sätt att gå till väga; då Elisabeth icke ville gifta sig, lämnade hon ingen arvinge till tronen, utan den av henne avrättade Maria Stuarts son, Jakob, blev efterträdaren. Jakob I som regerade när Henrik VIII skrevs hatade huset Tudor, så att Shakspere å ena sidan icke behövde genera sig om han velat skrapa Henrik och Elisabeth, å andra sidan fanns ingen frestelse för honom att smickra Elisabeth som var död.

Nu, i den svåra skillnadsprocessen, där skuld och icke skuld måste av domstolen noga vägas, har skalden visserligen beklagat och frikänt Katarina, men å andra sidan även friat Henrik från anklagelsen att ha sökt skilsmässan under falsk förevändning av samvetsskrupler (som av Suffolk nämnes vid namn: Anna Bullen). Henrik VIII var gift sex gånger och har fått ett visst rykte som en Riddar Blåskägg, därför att han måste avrätta två hustrur för »majestätsbrott». Oss rör nu endast hans förhållande till den bästa, eller Katarina av Arragonien.

Hon hade varit gift med Henriks broder Arthur, men endast några månader, då han dog. Då ville man nödga Henrik, vid 12 års ålder, att gifta sig med änkan, men han vägrade av flera skäl. Slutligen kom han att gifta sig med henne 8 år senare eller vid 20 år; och i 20 år levde han med henne. Hon fick barn, men de manliga voro dödfödda, vilket oroade den strängt religiöse konungens samvete, så att han långt innan Anna Bullens uppträdande, började tänka på att äktenskapet icke var välsignat, kanske i förbjudet led. Därtill kom, vad Shakspere låter honom säga i sitt försvarstal. Dottern Maria (den katolska) skulle giftas med en hertig av Orléans, då denne börjar undersöka om bruden var av »laglig härkomst», enär föräldrarnes äktenskap var tvivelaktigt. Men även Carl V som reflekterat på Maria, drog sig tillbaka, emedan Spaniens Cortes (States of Castile) motsatte sig partiet på grund av hennes illegitima börd. Allt detta hade oroat kung Henrik, och annat mera privat, som Hune berättar men Shakspere utlämnar av skonsamhet mot kvinnan, ehuru till Henriks fördel.

Först efter 6 års undersökningar och efter lovad

dispens av påven — inträder Anna Bullen på scenen, och hon gav verkligen sista knuffen åt betänkligheterna, men blott den sista. Att hovmännen ini pjäsen endast skylla på Bullen, det är ett sätt att förkorta bråk, som ju brukas i vulgära dagliga livet, där man för vighetens skull tar till det närmaste och roligaste som ägnar sig för replik.

Här är i dramat ingen skuld och inga beskyllningar, men Katarinas öde är lika grymt, och hennes lidanden väcka det djupaste deltagande.

För dem som glömt det, vill jag erinra att den underbart sköna sång, med härlig musik av O. Lindblad, vilken vi ännu sjöngo för 20 år sedan, »Orfeus sjöng» öppnar 3:dje akten och föredrages för Katarina.

Orfeus sjöng; vid lutans toner
fjällens snöbetäckta zoner
sänkte sig för skaldens sång;
blommans kalk och trädens toppar,
solens ljus och daggens droppar
följde tjusta toners gång.
Allt vad liv och anda hade,
havet själv sig stilla lade
för att lyss som spegelsjö;
så musiken dövar smärtan;
kvalda sinnen, brustna hjärtan
somna eller stilla dö!

Katarina dör, efter en syn av vitklädda nådens budskap, berövad all jordisk glans, med tankar för sitt barn, sina tjänare och sin — make, som nu är omgift! utan bitterhet, utan saknad.

Henrik VIII anses vara Shaksperes allra sista stycke, senare än Stormen. Jag tror att han känner slutet nalkas, då han endast beklagar utan att an-

klaga, dömer utan att fördöma, låter var och en som avträder från skådebanan göra detta med resignation och milt världsförakt. Buckingham går i 2:dra akten till schavotten med sådana ord som dessa:

Jag vill förlåtas, jag förlåter alla;
ej emot mig man syndat så oändligt
att frid ju ej kan givas; intet groll
min grav skall bygga! —

Kardinalen Wolsey, styckets spetsbov, gör sin sortie ur livet, efter fallet med idel självanklagelser, varningar:

Cromwell, jag varnar dig, driv högfärd bort;
den synden störtat änglar...
Glöm städs dig själv, och älska dem dig hata.
Gör rätt och frukta ingen;
låt all din håg stå till ditt fosterland
och Gud och sanning!

Och när han är död vågar den avsatta Katarinas egen marskalk, Griffith, tala väl om Wolsey, inför henne, som han störtat. Griffith förnekar icke hans fel, men fasthåller alla hans förtjänster, och detta på ett sätt att Katarina försonas i sitt sinne med den avlidne spetsboven, och tvingas hedra sin värsta ovän!

Av allt detta synes framgå att Henrik VIII, det påstådda festspelet är lika subjektivt som något annat; men det finnes en annan hund begraven i detta så rika drama. Gervinus omtalar att denna pjäs givits 1613 under titeln All is true, Allt är sanning, varpå även syftas i prologen: »När sanning visas skall för allmänheten...» »Var person sannskyldig är... etc.»

Hur skall man nu utleta någon mening ur det?

Voro Henrik VIII och de andra uppträdande förtalade av samtiden, så att Shakspere behövde rentvå dem? Nej, så mycket mindre som skalden pådyvlar Wolsey en osann beskyllning, den om inventariet på rofferierna, vilket hänt en Ruthall på Wolseys tillställning. Om Henrik spelade kort och var snål, som det står i pjäsen, vet jag icke om det heller är sant.

Skulle »sanningen» fram rörande Elisabeth, som alltid var smickrad, så synes här ingen avslöjning äga rum, tvärtom, ty hon är både jungfru och allt.

Då återstår endast, synes mig, att tänka på ett så kallat idédrama, eller à thèse, där författaren driver en sats, försvarar en tes eller illustrerar ett proverb.

»Allt är sanning», skulle då vara antingen ett uttryck för den absoluta skepticismen (vilket icke är fallet), eller en formel av Jakob Böhmes mystiska allenhet, som endast får begagnas på ett högre plan. I det borgerliga vardagslivet gå ju mänskorna med kontraböcker och hålla reda på egna fordringar och andras skulder, där duger inte inför domstolen säga att ett faktum är både sant och falskt, eller inbilla domaren att en människa är både god och ond; rättvisans svärd hugger itu sådana tvåskäftade dukar, och tvetungade bekännelser gälla där intet, allt detta av praktiska hänsyn, emedan livet är kort och det måste gå summariskt till väga för att få ett slut. I skaldens värld, när han höjer sig över vardagsplanet, där kan inför högre rätt uttalas ett både skyldig-och-icke-skyldig, där kan det vara sant och osant, utan likvisst att styggt blir vackert och svart blir vitt. Det är mänskligt att fela, men gudomligt att förlåta; skönt! Shakspere var vid förlåtarlynne i Henrik VIII, emedan han höll på att göra opp sitt eget bokslut; men i Macbeth, Othello, Lear

där förlåter han icke, utan straffar obevekligt och grymt, dock av den orsak att mänskorna där röra sig i fullt borgerligt liv. Jag tänker mig även att inför det rysliga skådespelet av en oskyldigt lidande (Katarina) han greps av ett allmänt stort gudomligt medlidande, som sträckte sig ut över ränksmidaren, Wolsey. När han säger Wolsey är en spetsbov, gripes han genast av en längtan att få säga: Wolsey har dock stora förtjänster.

Detta är således endast en ståndpunkt eller synpunkt Shakspere intagit för denna stunden, och jag liknade den ovan vid Jakob Boehmes all-enhet uttryckt i formeln: allt består av sina motsatser, allt innehåller ett ja och ett nej. Men denna farliga filosofi som i dåliga händer kan bli till fördömelse, utvecklades av Hegel i hans berömda: allt födes av sin motsats, och sanningen, det absoluta är syntesen av tes (sats) och antites (motsats): Shakspere har kanske intuitivt vidrört problemet, eller sökt lösa det på den religiösa resignationens väg; ty endast på den vägen kan man komma till genomskådandet av ärans höjder, mänsklig storhet, rikedomar, allt fåfängligt och gå ifrån det med en välsignelse såsom Buckingham, Wolsey, Katarina.

Att Shakspere menat något så banalt i sin titel som en försäkran att detta är en sannfärdig historia (tryckt i år) det tror jag inte, ty han hade alltid slående titlar med klang i, men vilka icke alla äro lyckligt återgivna på svenska. Men att han med All is true menat det jag menat, därpå är jag icke viss.

Anna Bullen skildras som en älskvärd dam, vars enda förtjänst är den, att hon icke visar skadeglädje över drottningens fall, och att hon blir moder till Elisabeth.

Att hon skulle sluta på schavotten, visste ju Shakspere, men här finns icke en antydan om sådant; hon är tvärtom skildrad mycket känslig, rätttänkande och flärdfri. Möjligt är att Shakspere därigenom ville fritaga henne från all skuld, därför att han fann straffet för hårt för hennes slams. Hon mottog nämligen ungherrar i sin kammare, och med dem talade hon lättsinnigt om sin kung och man. (Se: Hume: Hist. of England.) Konungens stora kärlek till Anna är vackert skildrad i D'Aubigné: Reformationens Historia.

Cranmer, vilken här spelar Fortinbras, fick också ett ömkligt slut, på bålet, under katolska Maria. Han var nämligen en vinglare, och hans överskattade förtjänst i Henrik VIII bestod däri att han talade för konungens skilsmässa.

Man kunde ju tänka sig del II och III av Henrik VIII med Anna Bullens och Cranmers historia utvecklade; även Cromwell, Wolseys »betjänt», som blir statssekreterare och halshugges, kunde visas fram; då hade det blivit, jämte konungens nya giftermål, en väldig ödestragedi, där den ena storheten trampade ner föregångaren och trampades ner av efterträdaren. Men det låg icke i planen, och Elisabeth var redan apoteoserad.

Den som emellertid vill veta vem Elisabeth var i själva verket, den må läsa David Hume's History of England;* och i Walter Scotts Kenilworth får man en visserligen uppsnyggad men högst vidrig bild av hennes karaktär. Romanen bär detta mycket tillstående motto: »No scandals about Elisabeth, I hope?»

* Elisabeths omtvistade »hemlighet» har prof. Schück meddelat i sin Shaksperebok sid. 265.

En midsommarnattsdröm.

Flera gånger har jag sett denna sköna dikt uppföras, och med Mendelssohns musik; men den härliga musiken har upptagit örat och överröstat talet så att pjäsen aldrig kom till sin fulla rätt. Jag har hört den med de bästa skådespelare, men det halp icke.

Nu skall jag såsom regissör göra några anmärkningar, och sedan se till om saken kan hjälpas upp, ty det är fler än jag som gått förlustiga den odelade njutning man vid läsningen väntat sig av uppförandet.

Man kommer till teatern medveten om att känna styckets innehåll; men det gör man inte i detalj, ty man har glömt det sen förra gången. För att en trött människa bekvämt skall kunna njuta av ett teaterstycke bör fabeln vara enkel, personerna icke för många, och språket lite dekorativt, icke för bildrikt att det fordras ansträngning som att lösa gåtor.

Nu är kompositionen i Midsommarnattsdrömmen polyfon, ytterst konstrik med dess fem motiv:

Theseus = Hippolyta; Oberon = Titania; Lysander = Hermia; Demetrius = Helena; Hantverkarnes skådespel. När så genom Pucks intriger och misstag,

Hermia = Helenamotiven korsa sig och behandlas kontrapunktiskt, så blir utredningen tröttande. Jag kan knappt hålla den i sär i boken, även därför att där finns ett tryckfel. Om ögat finge hjälp, så vore det lättare att komma till rätta med dem. Regissören borde välja skådespelare och aktriser av utpräglat olika utseende och röster, kläda dem i färger som kontrasterade, och icke byta kostym.

Shakspere, har man anmärkt, valde namn med osmak. Hermia och Helena ljuda för lika, och därför har Hagbergs översättning på ett ställe förväxlat dem. (Jfr: Cassius och Casca i Cæsar.)

Nu talas om att den ena flickan är lång, den andra kort; detta är en ledning.

Men språket i stycket är så filigransartat, bildverket så rikt som den finaste italienska lyrik, och på våra stora scener går all miniatyrmålning förlorad. Det susar halvförstått förbi, och detta verkar oro och olust. Kommer så musiken därtill, som efter min mening mäter sig med texten, om sådant kan mätas.

Ouvertyren öppnar örat och sinnet på ett särskilt sätt; man är inställd på musik. Ridån går upp, Theseus börjar tala. Det han nu säger låter falskt, emedan det icke står i ton med musiken; det skorrar, emedan örat är inspelat; men det låter även andefattigt, tomt, banalt, därför att — det icke är musik.

Skaldens fantasibild är redan genom det nedskrivna ordet profanerad; det skrivna dramat profaneras på visst sätt när det materialiseras genom uppförande. Detta märker man först och tydligast när örat har fått musik; d ä r f ö r är entreaktsmusiken borttagen på nyare scener.

Men att försöka instämma talrösten med musiken,

såsom redan i melodramerna, det är omöjligt, ty de äro inkommensurabla. I vissa melodramer där talrösten strider med musiken, där kan det gå för sig.

Ett drama med musik kan också gå för sig, om fabeln är enkel, så att man under njutandet av musiken icke behöver anstränga sig för att med en blick följa sammanhanget.

Men det händer även, att skådespelaren själv har fått tonerna i sig, och förlorar landkänning på sin röst, så att han vacklar i registret och råkar in i främmande stämningar.

Musiken skulle alltså vara orsaken till att dramat icke tar sig ut nånsin. Men då man icke vill förlora ett ord av texten och inte en not av musiken, så är väl frågan olöslig, såvida icke man skulle experimentera antingen med en musiklös föreställning, eller spela med operasångare, som kunde »tala i ton» och på deras stiliserade sätt att frasera.

Hade Mendelssohn gjort opera med förenklad text, så vore Shakspere räddad, och då hade vi operan för sig, och dramat orubbat. Men även dramat ensamt är invecklat. Puck som icke är från ljuset utan från det ondas utmarker, emedan han gläds åt oskyldiges lidanden, trasslar till intrigen genom misstag, så att handlingen slutligen blir som en martova, och man befinner sig framför ett intrigstycke. Denna art av drama har jag aldrig älskat, ty den fordrar arbete, och när jag söker ett nöje, vill jag icke arbeta, utan vila. I min ungdom såg jag en gång ett intrigstycke som hette: Vem är Hon? När vi kom till slutet, var jag så led åt alltsammans (det var släkttrassel), så att jag gick därifrån utan att ha fått veta vem hon var.

När jag emellertid nu läste om Midsommarnatts-

drömmen så upptäckte jag detaljer, vilka förr gått mig förbi. Sålunda finner jag att Hippolyta är en amazon, till vilken Theseus friat »med våld». Vidare att Hermia dömes gifta sig med Demetrius vid äventyr av livets förlust. Hon skall således synas i skogen såsom en dödsdömd, då hon trotsat landets lagar. Theseus ger henne dock ett annat alternativ: att gå i kloster.

Men det finns även ett drag av mörk genomskådande pessimism hos den nu 30-årige skalden. Kärleken är honom ett visserligen angenämt faktum, men det är så skört. »Aldrig rann trogen kärleksbölja lugnt.» Där var olikhet i börd och ålder, fränders val o. d.

Och var det också sympati i valet,
kom krig och död och sjukdom stormande
och kärleksfröjd svann hän liksom ett ljud.
— — —
Så grumlas bort vad klart är här i världen.

HERMIA.

Om såleds trogen kärlek jämt blev störd,
så står det väl som lag i ödets bok,
låt därför oss vår prövning tåligt bära,
emedan dagligt kval hör kärlek till — — —

Detta är dock ett bröllopsstycke, skrivet av en trettioåring, vilken ju kunde »ha trott på kärleken» som våra fruntimmer kalla det.

Puck tituleras av en älva »Du Andars Grobian»,* det är annat än den i Tyskland på en flygmaskin dansande luftanden. Eysoldt i Berlin måtte ha gripit fatt

* Thou lob of spirits. Lob = lymmel eller drummel kan ju vara ett glåpord från älvan. I engelska textens personlista heter han Puck or Robin-Goodfellow, a Fairy.

i det uttrycket, ty hon hade rustat till sig som en skogsdjävul. Andra beskrivningar ini texten motsvara dem av en tomte, vilket väl är det riktiga.

Ett vackert, säkerligen oobserverat drag, är Titanias förklaring att alla missförhållanden i naturen, sjukdomar inberäknade, och hela detta yngel utav plågor är frukten av Oberons och hennes oenighet: »Vi avlat dem och fött dem fram till världen.»

Den som sett vilken förödelse som ett olyckligt äktenskap eller oeniga makar sprider omkring sig, hemmets förfall, barnens vanvårdande, otrivsel, sjukdomar (»de hata varann, så de få kräftan»), han förstår att detta är mer än en poetisk bild. Det är också upprörande när de två kärleksparen, förgiftade av Puck, överösa varandra (tatterska, katta, orm) och det står på gränsen av det tillåtna i en bröllopspjäs, ty det är tragiskt. Men Puck, denna halvsatan, förklarar att »detta kiv har varit mig ett muntert tidsfördriv».

I 5:te akten ser jag att skalden inlåter sig i resonemang om dessa sinnesvillor ägt någon verklighet. Theseus (brackan) förklarar bestämt:

Poeten, älskaren och galningen
av idel fantasi bestå.

Älskarn lika kollrig ser
den Sköna Helena i en negrinna,
i fagert vanvett rullar skaldens öga — — —

Hippolyta anser dock, att »alla dessa nattens händelser, och allas deras hjärtelags förvandling är något mer än blott en fantasi». Och det är nog skaldens mening också!

Man brukar visst stryka obarmhärtigt i Midsommarnattsdrömmen, ty man blir aldrig intimt bekant med dessa mänskor, från scenen. I boken däremot finner man att Helena och Hermia varit uppfödda tillsammans och levat som väninnor.

Detta deras förhållande skildras utomordentligt vackert av Helena, men jag har icke märkt det förrän nu:

Du stygga Hermia, otacksamma flicka,
— — —
är all förtrolighet, som band oss hop,
allt systerskap och alla ljuva timmar
när på den snabba tid, som skilde oss,
vi bannades — är detta allt förglömt?
Vårt skolkamratskap och vår barnaoskuld?
Vi skapade som konsterfarna gudar
med våra nålar båda samma blomma
på samma stol och samma märkduk båda
och sjöngo samma ton och samma visa,
som vore våra händer, röster, hjärtan
tillhopagrodda. Så vi växte upp,
ett tvillingkörsbär likt, som delat tycks
men är i delningen en enhet dock,
två ljuva bär på en och samma stjälk,
två knoppar, som det tycktes, men ett hjärta,
två vapenfält i samma sköldemärke,
hopfogade inunder samma hjälm — — —

Det är vackra, lysande, oskyldiga bilder, »tvillingkörsbär», »vapenfält»; och nu fattar man intresse för de unga mänskorna, som efter strykningarne bara stå som två skelett.

Här vill jag inskjuta ett ord om Shaksperes språk i dramerna.

Där finns en rikedom ibland, som är överflöd och ger övermättnad; den ena bilden jagar den andra, och från en stor scen går mycket förlorat, ty metaforen

är en ordgåta som tar sin lilla tid att lösa. Ibland utföres metaforen till en liknelse på flera versrader, men verkar då docerande, såsom Virgilius eller Dante bruka; en bild skall lysa upp ett sammanhang, en korrespondens eller motsvarighet som Swedenborg skulle säga; den skall kombinera två föreställningar från olika plan; två unga flickor, två körsbär; en föreställning ur mänskolivet med en ur växtvärlden, båda lika vackra på sitt håll. När nu kommentarien hänges efter, blir tydligheten större, men det omständliga minskar effekten, liksom när man omsäger en kvickhet.

Men det finns välljud i Shaksperes bästa verser, musik som icke kan återgivas i översättningen, beroende dels på den fria versbildningen i engelskan, där jamberna ⏑ — icke äro alltid jamber i vår mening, dels härrörande av språket självt. Shakspere räknar icke till fem alltid; han har ofta fyra, och när passionen rusar på, räknar han inte alls. Ibland släpper han jamben och öppnar med en troké.* Vidare äga icke orden en avgjord betoning, och slutligen är Shakspere en stor självsvåldig slarv liksom Lord Byron, vilken senare har skrivit den sämsta vers på engelska språket (Ruskins [?] utlåtande).

Till exempel i Julias monolog, akt 2, scen 5:

Which ten times faster glide than the suns beams.

Här betonar han artikeln t h e till lång och gör s u n s substantivet, kort.

* Så gör Tegnér i Sveas första rad, vilken ehuru Alexandrin (6 Jamber) liknar en hexameter.

Jord som mig fostrat har
och fädrens aska gömmer.

Is three long hours — yet she is not come.

Three long hours skulle vi icke gilla, och not come icke heller; men i engelskan går det. Raden håller dessutom bara fyra jamber, vilket skulle anses som ett brott av våra versskrivande bokhållare, och även av Svenska Akademiens få skrivkunniga.

Men som slarv må vi väl anse att skalden i två på varandra följande rader betonar samma ord olika. I samma Julias monolog står så här:

Therefore do nimble-pinion'd doves draw love
and therefore hath the wind-swift cupid wings.

I förra raden uttalas det therefore, i nästa rad therefore, om man skall fordra jamber; eljes är therefore en spondé.

Däremot är det full avsikt att åstadkomma ett »tvärstånd» när Julia säger:

My words would bandy her to my sweet love
and his to me: (Observera!)
but old folks, many feign as they were dead.

Denna ellips: A n d h i s t o m e, gör ju en oerhörd effekt.

Nu är det så med franskan, som vi veta, att där räknas endast stavelser och betonas icke, som Jamber eller Trokéer. Detta gör att vi anse fransk vers omusikalisk, men det är den icke. I Mussets verser finns en ljuvlig hemlig musik, men fri. Verlaine däremot, som Belgare, har lånat Heines rytmer och infört allitteration och assonans, så att franskan fick germansk musik i sig. Den store Peladan har skrivit metrisk vers (vilket även för århundraden redan praktiserats av några fransmän).

Engelskan är odeciderad i accenten liksom franskan, kanske mera än franskan, men har lite strängare rytm. Detta oavgjorda lämnar tillfälle till musik; och alla språk äro sköna när de behandlas av en musikalisk skald. Shakspere är genommusikalisk, fastän vi med motvilja för hans tungomål hava svårt att höra det.

Även den som bara kan lite engelska, bör läsa dessa nyss anförda Helenas verser ur Midsommarnattsdrömmen. Men han skall läsa in dem tills de flyta på tungan och icke haka upp sig.*

Injurious Hermia! * most ungrateful maid!
Have you conspired, have you with these contrived
to bait me with this foul derision?
Is all the counsel, that we two have shared,
the sisters vows, the hours that we have spent
when we have chid the hasty-footed time
for parting us — O is all forgot?
All school-days' friendship, childhood innecence?
We Hermia, like two artificial gods,
have with our neelds created both one flower,
both on one sampler, sitting on one cushion
both warbling of one song, both in one key
as if our hands, our sides, voices and minds
had been incorporate. So we grew together
like to a double cherry, seeming parted;
but yet an union in partition
two lovely berries moulded on one stem;
so with two seeming bodies, but one heart;
two of the first, like coats in heraldry,
due but to one and crowned with one crest.

* Bör alltså först få uttalet alldeles klart, och märka där finalt e uttalas, och icke uttalas! Kanske sedan lära sig allt utantill så skall han njuta av ljuden även om han icke begriper vart ord!

Detta är välljud, och så, att jag undrar om icke Mendelssohn rent av inspirerats direkt av skaldens harmonier.

Mendelssohns ouvertyr som ju öppnas med älvornas underbara motiv, har han sannolikt ur älvans strof i 2:dra aktens första scen.

Over hill, over dale
　　thorough bush, thorough brier,
over park, over pale,
　　thorough flood, thorough fire
I do wander every where
swifter than the moon's sphere;
and I serve the fairy queen,
to dew her orbs upon the green:
the cowslips tall her pensioners be.
In their gold coats spots you see
those be rubies, fairy favours
in those freckles live their savours!
I must go seek some dew-drops here,
and hang a pearl on every cowslip's ear.
Farewell, thou lob of spirits, I'll be gone;
our queen and all our elves come here anon.

Anapesterna(⏑ ⏑ —)»over hill, over dale, Thorough bush, thorough brier» äro ju ouvertyrens, och så att man kunde sjunga dem efter noterna.

Vår motvilja mot engelska språket kommer mest av vår vanliga oförmåga att uttala det! Men språket är både milt och starkt; milt genom dess germanska, starkt i dess romanska ljud. I »Swifter than the moon's sphere» smyger de sachsiska ljuden fram till »sphere» (sfär), där romarspråket hugger in.

I »Crowned with one crest» är Corona och Crista starkt latin; I

I n j u r i o u s Hermia, most ung r a t e ful maid
have you c o n s p i r e d, have you c o n t r i v e d
to bait me with this foul d e r i s i o n

synes mycket latin och hörs också.

Men för att återvända till Midsommarnattsdrömmen och älvans sång! Vilken fin och skarp observation av gullvivans blomma (Cowslip = kons läpp). »I dess gyllne rockar ser ni fläckar, rubinröda, fairy favours; i dessa fräknar (freckles) innehålles deras vällukt»; att blomman liknade kons läppar det visste Englands skolflora; flowers pale yellow in drooping umbels, visste den också, men de röda »fräknarne» hade han inte sett: (Marshall Vatts: A School Flora). Det är en sådan blixtbild som Shakspere kan excellera i: fräknar. Eller när han talar om murgrönans vigseiringar (slingor) som hon sätter på almens fingrar (grenar); The female ivy so enrings the barky fingers of the alm. Eller detta: »Hans tal liknade en hoptrasslad kedja; ingenting var sönder, men allt i oordning.»

Eller detta: »Förrän det gröna kornets ungdom fick skägg.» »Silverhårig frost.» Eller att på en rad, utan att begagna bildspråket, ge en abstrakt tidbestämning konkret och levande:

»När vete grönskar och när hagtorn blommar.» Men detta är även det engelska landskapet på en rad; jag har sett det innanför Gravesend en majdag: det var åkrar och häckar, vete och hagtorn, och återfinnes i Dickens' romaner än i dag!

Med risk att trötta skall jag dock återgiva Romeos och Julias första dialog på balen, för att komplettera vad jag ovan yttrat i ämnet, och mest bedja läsaren bemärka välljuden i engelskan.

Romeo, klädd som pilgrim, börjar med en rimmad quatrain, som kanske får antagas vara inlärd, eftersom tidens ungherrar läste över balkonversationer.

If I profane with my unworthiest hand
this holy shrine, the gentle fine is this,
my lips, two blushing pilgrims ready stand
to smooth that rough touch with a tender kiss.

Julia svarar med en annan quatrain och upptager Romeos this och kiss:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much
which mannerly devotion shows in this;
for saints have hands that pilgrim's hands do touch,
and palm to palm is holy palmer's kiss.

Som jag förut anmärkt är denna concetti varken kvick eller träffande; det är tvunget, tillgjort, men är också hopkommet för att dölja känslorna. Det är »ord», men smekande; det är fjäderbollar (volants) som kastas, tas emot, och skickas igen. Julia tar, oförsiktig som ett barn, Romeos ord (ock rim) i sin mun, och så har hon honom innanför rocken.

De fortsätta den farliga leken, fastna i limmet,* och skulle icke komma isär om ej amman klippte av scenen.

ROMEO.

Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIA.

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO.

O, then, dear saint, let lips do what hands do;
they pray, grant you, lest faith turn to despair.

* Kallas i vulgärt språk att »trampa surkål».

JULIA.

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO.

Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips by thine my sin is purg'd.
[Kissing her.]

JULIA.

Then have my lips the sin that they have took.

ROMEO.

Sin from my lips? O trespass sweetly urg'd!
Give me my sin again.

JULIA.

You kiss by the book.

Nurse enter!

Innan jag slutar borde jag säga några ord om Hagbergs översättning. Vi begagnade den ju som hjälpreda vid explikationerna, och den var alltid tillförlitlig. Jag har sedan icke granskat den, men endast haft tillfälle att beundra den, och göra några småaktiga anmärkningar.

Det gives fall vid översättningar, där translatorn verkligen överträffat originalet. Detta har hänt med Strandbergs återgivande av Byrons Don Juan; ty när Byron slarvat och skrivit eländiga vers, har Strandberg ersatt dem med mästerliga. Så långt går jag, även om stort sett en översättning av ett diktverk är omöjlig, ty diktens anda sitter ju i språkets varje ord.

Hagberg har, utan att vara skald, ägnat hela sitt liv åt detta verk, och ingen svensk man har därför känt sin Shakspere som han. Men han är även ordkonstnär och kan uppfinna i Shaksperes anda och manér. Ibland där Shakspere är trött och tagit

färglösa ord kommer Hagberg med ett mera pregnant uttryck och av ett obeskrivligt behag, dock alltid i Shaksperes stil. Ett exempel! I Cassios berömda bakrus-scen där han förbannar starka drycker, svarar Jago så här:

Come, come, good wine is a good familiar creature, if it be well used; exclaim no more against it.

Hagberg säger så här: »Se så, se så; ett gott vin är ett beskedligt och trevligt kräk, om man rätt umgås med det; trät inte på vinet.»

A good familiar creature är översatt alldeles oefterhärmligt med ett »beskedligt och trevligt kräk» (jag ville dock stryka beskedligt såsom ett utvattnande epitet). Men Hagberg har lagt mera kläm i uttrycket »trät inte på vinet», där det abstrakta färgsvaga exclaim utbytts mot »trät», och det tonlösa it mot »vinet».

Så finner jag Hagbergs återgivande av »Orfeus sjöng», skönare i ordvalet än originalets, i Henrik VIII.

Orpheus with his lute made trees
and the mountain tops, that freeze,
  bow themselves, when he did sing:
to his music, plants and flowers,
ever sprung; as sun, and showers,
  there had been a lasting spring.

Det låter som berättande torr prosa; »that freeze» är en örfil.

Every thing that heard him play,
even the billows of the sea,
  Hung their heads, and then lay by.
In sweet music is such art (!!!);
killing Care and grief of heart,
  fall asleep, or, hearing, die.

Hagbergs verser äro bättre (jfr ovan, på Henrik VIII, men bäst är Otto Lindblads musik.

Ett litet men ödesdigert fel är begånget av Hagberg, när han i Trettondagsafton översätter »There dwelt a man in Babylon» med »Joakim uti Babylon» och »O, the twelfth day of December» med »November den 15:de dagen».

Att förflyttas ett, tu, tre från Illyrien till Par Bricole eller Gustav den III:s tidevarv genom Bellman är en blunder, som visserligen icke kan göra stor skada på det tråkiga och dåliga lustspelet Trettondagsafton, där det roliga icke är roligt och det lyriska är avgjort tråkigt, men det gör pjäsen ändå mer hållningslös. Denna är ett uppkok på Förvillelser (Comedy of Errors, Plautus' Menechmi), och temat är även Midsommarnattsdrömmens qui pro quo, som tröttar utan att intressera.

Man skall icke beundra en stor författares dåliga saker, ty då får man dålig smak, vill jag säga ännu en gång. Holberg har skrivit mycket roligare pjäser och bättre!

ÖPPNA BREV TILL
INTIMA TEATERN

Ur några förord till historiska dramerna.

»Alle Poesie verkehre in Anachronismen. Die Ilias, wie die Odyssee, die sämtlichen Tragiker und was uns von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und athmet nur in Anachronismen.»

Goethe.

Mäster Olof, skrivet 1871—1872, tillkom under intrycken särskilt av Shaksperes Julius Cæsar. Tidigt redan hade jag förvånats över Shaksperes sätt att i dramat skildra en av världens störste män; hjälte, erövrare, statsman, lagstiftare, lärd, historieskrivare och skald, var Cæsar för Shakspere endast en människa, och såsom sådan blir han nästan en biperson i det stycke världshistoria som fått namn av Julius Cæsar. Dramat upptager i svenska översättningen 79 sidor och redan på 38:de sidan dör Cæsar, nämligen i tredje aktens första scen. Detta emot all dramatisk regel, scenisk ekonomi och allt vad godtycket eller stundens påhitt lagstiftat. Hur skildrar nu den störste dramatiker världen ägt, den störste hjälten, som säger om sig själv:

Faran vet rätt väl,
att Cæsar mera farlig är än hon.

I fyra korta scener endast uppträder Cæsar. Den första är en gatscen. Cæsar skall gå till kapplöpningen. Han säger några ord till sin ofruktsamma hustru att hon skall ställa sig i Antonii väg, då denne springer, och han ber Antonius att röra vid Calpurnia, emedan:

folktron säger
att ofruktsamma kvinnor, dem man vidrör
vid detta helga kapplopp, bliva fria
från sin förbannelse.

Detta är helt enkelt familjefadrens saknad efter barn, som borde förljuva hemlivet och fortsätta ätten. Så kommer en spåman och varnar för den fatala Idus Martii. Cæsar går sin väg, efter en knapp trycksida. I samma första akts andra scen kommer han igen. På en ny sida, men icke mer, uttrycker han för Antonius sina farhågor för det besynnerliga sällskap han ser omkring sig; särskilt är han besvärad av den magre Cassius, som han anser vara farlig. Dock, tillägger han, i sin egenskap av hjälte:

Jag lär dig snarare, vad fruktas bör,
än vad jag fruktar: jag är ändå Cæsar!

Detta sista tillägget är mera skrytsamt än hjältemodigt, men det gör ingenting: — Cæsar går igen!

I andra aktens andra scen återfinna vi honom i nattdräkt i ett rum bredvid sängkammaren. Cæsar har haft en dålig natt; hustrun har skrikit i sömnen, åskan går, och nu är hjälten bokstavligen rädd, ty han skickar en tjänare till prästerna att de skola anställa spådomsoffer. Calpurnia kommer också i nattdräkt. Hon berättar åtskilliga varsel jämte en dröm och bönfaller Cæsar att bli hemma, ty det skall ske något

ont på Capitolium i morgon. Cæsar nekar först, och fortfar neka då tjänaren återkommer från prästerskapet med förnyade varningar. Slutligen ger han efter för sin hustrus böner.

> Ja, han må säga, att jag ej mår väl,
> och för din nycks skull håller jag mig hemma.

Det är ju vackert av den äkta mannen, men hjälten blir nog lidande något.

Så kommer Decius och ger en för Cæsar smickrande tolkning på Calpurnias dröm, och hjälten ändrar straxt beslut, trots sin världshistoriska karaktärsfasthet.

Efter denna sängkammarscen går Cæsar att dricka vin och glömma sin makas goda råd.

I tredje aktens första scen syns Capitolium. Efter ännu en varning i anonymt brev och efter åtskilligt storaktigt tal, nedstötes Cæsar på tredje sidan, av Brutus. Och därmed är Cæsar ute ur spelet.

Hagberg kallar detta ett dramatiskt mästerstycke och ett av Shaksperes mest teatraliska skådespel.

En ny förståsigpåare skulle naturligtvis klandrat Shakspere att han icke visat hjälten på slagfälten, skulle efter sitt lilla huvud ha föreslagit förbättringar i planen, såsom införandet av rundmålningar från Germaniens och Galliens intagna borgar; han skulle ha strukit sängkammarscenen såsom neddragande en stor man, och framför allt anhållit att författaren icke låtit en Cæsar påverkas av andras nycker, böner eller smicker.

Jag däremot, år 1870, i mitt ungdomliga oförstånd, fann Shaksperes Cæsar, på gott och ont, med stort och smått, vara på rätta stråten, trots mina be-

tänkligheter rörande hjältens skröplighet och lösheten i den dramatiska byggnaden. Min medfödda lust att gå vidare än jag lärt, att utveckla och fullkomna, gjorde mig till granskare och anmärkare. Jag sade mig, att för vår tvivlande och undersökande tid med våra föreställningar om människorätt och människovärde, det icke gick an att göra sådan utvärtes skillnad på »bättre» och »sämre» folk, att furstar, hovmän och vederlikar talade vältalighet på vers, under det män av folket talade gatospråk och förlöjligades i komiska lägen. Följaktligen slog jag undan de höga klackarne på de höga och skodde under de lägre stånden liten smula.

Sålunda kom Mäster Olof i manuskript.

*

När jag efter 25 års förlopp återvände till det historiska dramat, behövde jag icke hysa 1872 års betänkligheter, då jag ville teckna historiska män och kvinnor, och därför återgick jag till min dramaturgi från första Mäster Olof. Jag tog till min uppgift, efter läraren Shakspere, att teckna människor med stort och smått, att icke skräda det rätta ordet; att låta det historiska vara bakgrund och att förkorta historiska tidslängder efter nutida teaterns fordringar för att undvika krönikans eller berättelsens odramatiska form.

*

Folkungarne. Att i en person sammanfatta den blodiga Folkungasagan, vilken mycket liknar Rosornas strider i England och Sköldungarnes i Danmark på 1200-talet, var här min uppgift. Magnus Eriksson, den siste regerande Folkungen, vilken i min skol-

tid ännu bar ett fult öknamn, hade av den nyare historieforskningen blivit rentvådd. Odhner i sin lärobok hade strukit tillnamnet Smek och erinrat om att norrmännen kallat honom Magnus Den Gode. Öknamnet skulle han ha fått därför att han låtit Skåne gå sig ur händerna, ehuruväl konungen utan pängar och trupper var urståndsatt försvara ett öppet land mot överlägsna fiender. Efter allt vad jag ur historien kunde erfara var Magnus verkligen en god människa, som lärt sig med undergivenhet bära sitt öde, och därför av en ond tid med onda människor blev föraktad. Nära till hands låg då, för diktaren, att betrakta honom som ett försoningsoffer för andras skulder, vilket var att ställa frågan på antik och kristlig grund. Och därmed var sorgespelets grundtanke given.

*

Till Magnus Erikssons hov hörde ju den oumbärliga Birgitta. Denna person, som på senaste tid blivit ett slags Lutherskt helgon i Sverge, har åtminstone ombestyrt att tydliga uppgifter om hennes verk och gärningar förefinnas. En härsklysten, äresjuk kvinna som medvetet strävade efter helgonskapet och makten över »det andra könet». Till den ändan sökte hon först få ett eget kloster, icke kvinnokloster, utan ett gemensamhetskloster där männen skulle stå *under* kvinnorna. Regeln var efter Augustiner-orden, och till mönster tjänade Fontévraults i Frankrike. Likafullt säger Birgitta att hennes klosterregel »var direkt och uteslutande dikterad av Kristus, medan alla föregående klosterregler skrivits av människotanke...» Hon bannade »världsliga mästare som försmå ordens enfald

och indraga villa, väcka tvivel om huruvida män vilja stå under abbedissa, och förorsaka motstånd mot regeln». Detta syftar åt Kung Magnus, som i egenskap av man icke ville stå under kvinna. Därför skrev också helgonet hans betyg sålunda:

1:o. Fulaste frejd. (Sedan man förstört hans rykte med lögner och vanfrejdat honom, säger man: han har ful frejd.) 2:o. Magnus gick i mässa fastän bannlyst. (Att Magnus vågade det, visar att han ägde mera religiöst sinne, då han bröt Kanoniska lagen, vilket Birgitta icke vågade.) 3:o. Kronans rövare av land och gods. (Fullkomligt osant.) Etc. (Se Emil Hildebrands Sveriges Historia, där Magnus är fullkomligt rentvådd.)

Birgitta var icke lycklig i sina profetior. Hon hade tillrått kriget mot Ryssland och förespått en given seger, men när nederlaget kom, harmades hon på Magnus. En annan gång profeterar hon att tronföljarn fanns infödd inom riket. Men han fanns i Mecklenburg och hette Albrekt.

Hon befaller Magnus att stifta fred mellan Englands och Frankrikes konungar, att göra korståg mot Livland och omvända de Grekisk-katolska till Romerska; att gå till Palestina och erövra Jerusalem. Inte kunde han det!

Till Avignon skickade hon Biskop Hemming av Åbo »som inför Clemens VI fick tala om Birgittas underbara benådning».

Hon nedsatte sig i Alvastra bland Franciskanermunkarne, emot regeln. Magister Mathias varnade henne: »Djävulen kunde förskapa sig i en ljusets ängel.»

Birgitta saknade allt politiskt förstånd, då hon

motsatte sig Håkans giftermål med Margaretha; och hon misstänktes eftersträva tronföljden för en av sina söner.

Vid hovet kallades hon häxa, för sin elakhets skull, och var ofta utsatt för löje, då hennes profetior klickade.

Till sin egen karaktäristik har hon givit följande bidrag själv.

Hon fick ofta stryk som barn därför att hon var högfärdig. Hon varnar för de synder »som hava frestat henne mer än andra». Dessa synder voro: »Högfärd, skörlevnad, fåfängliga ord, överflöd i mat och dryck, världens glädje och lättsinne.»

(Efter mannens död råddes hon gifta om sig.) I Rom lever hon i »galanterie spirituelle» med spanjoren Alfons, vilken fick i uppdrag att ändra hennes uppenbarelser »ad normam Catholicam» (troligen med fästat avseende på kanoniseringen).

Frestelserna i Rom tilltogo i sådan grad, att hon föll ända därhän att gå på bjudningar, baler och till och med på jakt.

Av denna osympatiska kvinna gjorde jag efter urkunderna den oregerliga tossa som nu finnes i dramat, ehuru jag till hennes ära lät henne vakna till klarhet om sin fjollighet och sitt högmod.

*

Då historieböckerna numera icke anse sig kunna stämpla drottning Blanche som giftblanderska, lät jag samvetsgrant frågan stå öppen. Lika obevisad är anklagelsen om horsbrottet, varför även den punkten av mig måste hållas svävande.

*

Slutligen ett par ord om de fula orden. Jävig som vittne, skulle jag som anklagad ha rättighet att svara, men jag skall låta åklagarnes sakkunniga auktoritet svara för mig. Professor Hagberg, av Svenska Akademien(!), lärde mig i min studietid att icke sky det rätta ordet, även om det är grovt. Hagbergs översättning av Shakspere är icke att lägga på divansbordet — åtminstone icke för dem som ära högst divans- eller förmakslitteratur. Falstaffs språk i Henrik IV är av den natur att översättaren i noterna måste finna sig föranlåten — icke ursäkta sig, utan försvara författaren. »Om någon läsare skulle stöta sig vid de Falstaffska (bordell-)scenerna samt vid det oförtäckta språk, som i dem föres, så torde böra anmärkas att Shakspere, långt ifrån att vara någon läsning för barn, snarare är en författare, som sätter en manlig och väl uppövad omdömesförmågas hela skärpa på prov...»

I frågan om mitt drama Folkungarne synes omdömesförmågan hos en viss herre ha varit allt annat än manlig, och hans beskärmelser över de fula orden tillkomna av pjåsk eller hävdvunnet hyckleri.

I våra dagar, då Svenska språket uppfriskats av landsmålen, fann jag det icke olämpligt att begagna starka ord, gängse och väl kända i alla kretsars talspråk. Sålunda skydde jag icke det präktiga ordet hor, vilket ord våra religionslärare, medelst katekesen redan i småskolan lära rena barnaläppar att uttala.

De övriga grova orden äro hämtade ur samtidens talspråk och äro därför motiverade.

*

E n g e l b r e k t är ett av Sveriges vackraste minnen, och jag ansåg mig böra hålla karaktären så högt och så rent som Schiller gjort med sin Vilhelm Tell. Johannes Magnus säger att han var oäkta. Detta strök jag ut, emedan det icke angick mig och emedan det ännu finnes folk som anser oäkta börd vara något nedsättande för barnet. Jag hade även ett dunkelt minne av en uppgift ur Utländskt Arkiv om en olovlig kärlekshistoria, vilken skulle spelat in i Engelbrekts öde. Den strök jag också, ty den intresserade mig icke!

Som jag vid uppbyggandet av ett drama börjar med sista akten, utgick jag ifrån mordet på Engelbrekt, vilket står som ett faktum. Motivet till mordet är icke klart i historien. Engelbrekt hade haft en tvist med mördarens fader, men de voro förlikta. Då ingen vet varom tvisten handlade, hade jag rätt att göra Måns Bengtsson till den avundsjuke, i vilkens väg Engelbrekt hade oturen att gå. Nu är det visserligen sant att otack ofta, men icke alltid, är världens lön, men man har kanske icke lov att ensidigt slunga ut en sådan tröstlös och halvsann lära, och därför sökte jag få något sken av tragisk skuld på den store mannen. Efter de grekiska tragöderna tog jag mig friheten pådikta honom det mycket mänskliga brott, som nästan regelbundet följer stora framgångar, eller övermodet, hybris, och som gudarna hata mest av allt. När då hjälten har kommit fram till riksföreståndarvalet och anser sig självskriven, så är det ju icke underligt om han blir rusig, hälst han är febersjuk. Och i segerruset skådar han konungakronan och makten; makten att få förtrycka fiender, att få trampa ner, förödmjuka. Så kommer bakslaget, när han kasseras i valet, och därpå faller ihop!

Denna slutscen är tragisk och skulle kunna kallas Swedenborgsk. Min Engelbrekt är en tragedi, och som sådan ville han bedömas, frånsett dagens modejournal i litteraturen.

Men till tragedien hör även starka inre konflikter. Den första konflikten är den, att han i sin ungdoms ideal infört unionstanken, vilken han även inplantat i sin son. När han nu, lik profeten Jonas, icke vill gå fram och profetera, får han en man sänd till sig, som tar honom vid öronen och drar fram honom. Det är Erik Puke. Men nu står hjälten mellan sin ungdomsed och det förtryckta fosterlandet. Han bryter slutligen sin ed, kommer i disharmoni med sig själv och faller sönder, då hans egen son, representerande hans förra jag, reser sig mot honom sådan han är nu, buren av ett nytt ideal. Det är tragisk konflikt.

Men för att öka spänningen måste jag införa ändå intimare söndringar, och jag låter honom i sitt äktenskap lida alla tvedräktens fasor. Och när ingen vet med vem Engelbrekt var gift, hade jag rättighet gifta honom med en Danska, vilket jag ansåg vara ett mycket gott grepp såsom förkroppsligande det nationella splitet.

När Engelbrekt tvingas fängsla sin egen son, då är tragedien på sin höjdpunkt. Det är Brutus den äldre, men med ett plus, då den Svenske Brutus härmed fäller dom över sig själv, såsom havande svikit sin ungdoms ideal, men för ett högre mål, ett för stunden lika berättigat och mera.

Min tragedi har således inga beröringspunkter med Blanche's skådespel, grundat på bristfälliga kunskaper. Sedan 1846 har åtskilligt nytt kommit i dagen rörande Erik XIII; och i Erslevs studie Erik av Pom-

mern (1901) uppgives tre motiv till Svenskarnes missnöje med den Danske Unionskonungen, vilken icke var så dålig som han skildrats. Först framhålles Eriks oförlåtliga sätt att påtvinga svenskarne usla biskopar. Sedan förebrås han, och med rätta, att han drog ut och fördärvade Svenskt krigsfolk i det lönlösa kriget mot Schleswig.

Sist kommer frågan om fogdarne. Konungen hade tagit skäl och avsatt Danska fogdar, men när klagomålen fortsattes mot de Svenska fogdarne, tröttnade han och hade icke tid att utreda den saken. Som han var mest oförsvarlig i biskopsfrågan, gjorde jag den till stora numret, och hade rätt.

När man om hösten 1901 mördade min Engelbrekt, synes man ha varit ledd av samma lumpna motiv som Måns Bengtsson, när han mördade sin. Jag har förlåtit illgärningen, men jag har inte glömt den!

*

Gustav Vasas öde börjar som en legend eller en mirakelhistoria, utvecklar sig till ett epos och blir nästan oöverskådligt. Att få in denna jättesaga i ett dramatiskt drama är ju omöjligt. Därför återstod endast att söka en episod och den som var mest fruktbar. Det var omkring Dackefejden. Då stod konungen i sitt andra äktenskap med barn av två kullar, och på höjden av makt. Men Försynen ville pröva och härda sin man, åt vilken rikets uppbyggande var anförtrodd, och därför slog han honom med Jobs alla olyckor. Denna förtvivlans tid ger bäst tillfälle skildra den stora människan Gustav Vasa med alla hans mänskliga svagheter.

Akademici, födda under en tid då äreminnet var historieskrivningens enda form, ha funnit att jag dragit ner vår största historiska karaktär. Må de stå för det! Kommande tid skall döma mellan dem och mig.

Rörande dramats teknik behöver jag icke dessa herrars vitsord. Skådespelarne och jag hava prövat den tillräckligt inför öppen ridå, och den höll provet.

•

Erik XIV. En karaktärsteckning av en karaktärslös människa, det är min Erik XIV. Vissa gengångare ha saknat mordgärningen på scenen. Vi andra och skådespelarne, som icke älska åse slakt, funno oss bättre vid mitt diskreta arrangemang, men (dålig) smak kan man ju inte disputera om.

Karin Månsdotter är av mig förskönad, ty liten Karin var icke så änglalik, efter Ahlqvists upptäckter. Men det är ju icke heller att undra på.

Göran Persson har fått sin historia skriven av fiender, jag måste taga honom som en grundsats, och har icke dolt den onde mannens små goda sidor, vilket är diktarens plikt att göra, då han skriver drama och icke paskill eller äreminnen.

Att Sturarne icke voro absolut oförvitliga i deras förhållande till Vasarne är bevisat. Därför har jag antytt deras relativa skuld ådagalagd genom deras sympatier mot förrädaren Johan, konungens fiende.

Den som fordrar den kronologiska ordningens iakttagande vid händelsers hopfogande i ett historiskt drama, den har ingen aning om ett drama och borde icke få yttra sig med anspråk på att bli hörd. Han kan lära sig något om »teater-tid» i Hagbergs noter till

Shakspere. Femton minuter för öppen ridå kan uppfattas som en hel förmiddag till exempel, och en mellanakt med ridån fälld kan kännas som många år, beroende på författarens skicklighet att dölja årtalen, vilket enklast sker därigenom, att han icke nämner några årtal. Så har jag gjort.

*

Gustav Adolf. Ett Lutherskt helgon, som nästan blivit skolmateriell, ägde ingen lockelse för mig. Men så kom jubelfesten 1894 och därmed äreminnena. I ett blygsamt litet sådant råkade jag få läsa, att Gustav Adolf, som börjat sin bana med rådbråkningen av katoliker (se Cornelius' Kyrkohistoria), slutligen kommit så långt att han hängt sina egna vilka stört en katolsk gudstjänst i Augsburg (eller Regensburg?). Då såg jag med ens hela karaktären och hela dramat, och jag kallade det min »Nathan Den Wise».

Den ljuse mannen med det lätta sinnet, som alltid har ett skämt tillreds även i mörka stunder, mycket statsman och litet musketör, drömmaren med universalmonarkien, vår Henri Quatre som älskar sköna damer lika mycket som en god batalj, halv Svensk och halv Tysk, med en moder från Holstein och en maka från Brandenburg, i släkt med Pfalz, Preussen, Hessen, Polen, Ungern, Böhmen och med själva Österrike, lagom syndfull att vara människa, råkar han i sådana disharmonier, som göra ett drama rikt och intressant. Utrustad av Kardinal Richelieu med 400,000 om året, mot förbindelse att lämna katolska ligan i fred, deltager han under ett par år i trettioåriga kriget mot Habsburgska huset och invecklar sig, som dramatisk karaktär nämligen, i olösliga svårigheter, då det gäller

att skilja vän från fiende, och endast döden på slagfältet kan återställa harmonien och klippa de trassliga trådarna.

*

Kristina. En kvinna uppfostrad till man, kämpande för sin självexistens, mot sin kvinnliga natur och dukande under för densamma. Gunstlingarne, översatta med älskarne, rent språk, men dock med skonsamhet för den store Gustav Adolfs dotter. Stjernhjelm räknar bland älskarne även skräddaren Holm, men det ville icke jag göra. Hållen mig räkning för det, Quiriter!

Kristina var så genuin kvinna att hon var kvinnohatare. I sina memoarer säger hon rent ut att kvinnor aldrig borde få regera. Att hon icke ville gifta sig finner jag naturligt, och att hon som lekt med kärleken blir fast i sina egna garn är ju högst dramatiskt.

*

Gustav den tredje. Den upplyste despoten, som gör Franska Revolutionen hemma i Sverige, det vill säga störtar adeln med tredje ståndets hjälp. Det är en svårhanterlig paradox. Och som karaktär full av motsägelser, en tragiker som spelar komedi i livet, en hjälte och en dansmästare, en enväldig frihetsvän, en humanitetssträvare, en Fredrik den Stores, Josef II:s och Voltaires lärling. Nästan sympatisk faller han, Revolutionären, för Revolutionärernas hand. Ankarström var nämligen en Revolutionens man som fått sin historia skriven av Svea Hovrätt.

*

Carl XII, Sveriges fördärvare, den store brottslingen, slagskämpen, busarnes avgud, falskmyntaren, denne skulle jag framställa på scenen för mina landsmän.

Nåväl, varje människa har ju motiv för sina handlingar, varje brottsling har rätt att försvara sig och jag beslöt fatta min dram som en antik ödes- och katastroftragedi. Slutet på ett liv som var ett stort misstag. En stark vilja som kämpar mot utvecklingen, förlåtlig därför att han var oförståndig. Carl XII förstod icke att Rysslands Tsar Peter hade rätt, då han vill Europeisera sitt land, nyss befriat från Mongolernas 200-åriga välde; han förstod icke att Europa behövde Rysslands gränsvakt mot Turken och andra Asiater, nu sedan Polen fallit sönder av sig självt. Carl XII är barbaren då han reser Turken mot Tsar Peter, han är Europas förrädare, då han ingår förbund med Asiaten; Carl XII är en gengångare, ett spöke, som är bildad av krutrök och som dunstar bort så snart kanonerna förnaglas, dessa kanoner med vilka han ämnade hindra världshistorien gå sin gång. Han faller i kampen mot makterna, redan förfallen av sina uppdagade disharmonier och väckta tvivel. Kulan vid Fredrikshald är ännu outredd; jag låter den komma »uppifrån», vilket Swedenborg, Carl XII:s sista vän, tolkar på sitt upphöjda sätt, under det allmänheten menar att den kom uppifrån fästningen. Därmed må vara. Den kom när den skulle — och sätter punkt efter tragediens sista akt.

En ganska kunnig man upplyste mig häromdagen om att min Carl XII icke var något drama, utan bara scener. Därpå skall jag nu svara skriftligen.

Min Carl XII är ett karaktärs- och katastrofsdrama, alltså sista akterna av en lång historia, och den

följer härvidlag något de antika tragedierna, där allt har hänt förut, och den liknar även de beundrade Dovre-dramerna, som endast äro upplösningar av utspelade dramer. I min Carl XII börjar jag med återkomsten; visar i levande bilder rikets eländiga tillstånd; presenterar den halvgalne despoten, som inte värdigas säga ett ord, och icke mottager de fyra ståndens representanter. I andra akten »ligger» han i Lund och gör ingenting; skäms återvända till Stockholm, söker ett krig, varsomhälst, för att återvinna en förlorad ära eller — dö. Problemet blir då att finna en armé. Tyrannens själsstrider, då han skall söka biståndet hos en känd äventyrare (Görtz), vilken under bortvaron sökt avsätta honom, äro högst dramatiska; och i andra aktens slut faller han för Frestaren, som lovar göra guld — av mässing.

I tredje akten får man se följderna av despotens vilda framfart. Offren söka audiens, men kungen är instängd med Görtz och »arbetar». Dramat har således gått framåt hela tiden och uppfyller därför dramats fordringar, ty endast ett drama som står stilla är odramatiskt. Men här sker också något annat. Horn och Gyllenborg, framtidsmännen, Frihetstidens män, ha från 2:a aktens passiva presentation inträtt i aktiv tjänstgöring och börja skissera perspektivet. Därpå sker något världshistoriskt, allegoriserat av flaggens hissande på halv stång: Ludvig XIV är död. Detta betyder ju Enväldets fall — och Carl XII:s stundande slut.

Att denna akt uteslöts på Dramatiska teatern var ett stort misstag, som förtunnade min pjäs, vilken var avsiktligt tunn förut, som ett katastrofdrama skall vara (jfr: Antigone, där nästan intet sker, utan det mesta berättas).

I fjärde akten uppehålles spänningen genom en väntan. Väntan på Görtz, som varit bortrest. Under tiden införes Swedenborg och hans Emerentia. Detta såsom bidrag till karaktärsteckningen av Carl XII, ty mitt drama var även karaktärsdrama. Carl XII i sitt förhållande till kvinnan (flickan och Systern) måste ju vara med.

Görtz återkommer från sin beskickning. Äventyraren var en god finansiär och försiktig, men Carl XII förstörde allt för honom genom sin hänsynslöshet vid val av medel. Görtz ansåg riket tåla 2 millioner nödmynt men Kungen hade på eget bevåg släppt ut mer än 20 millioner. Riket är ruinerat och det återstår bara ett hederligt självmord. Alltså — till Norge! Detta är dramatiskt och det är aktslut också!

I femte akten förberedes kulan (vid Fredrikshald). Spänningen upprätthålles också här av en väntan: väntan på stormningen eller »kulan».

Det lilla knepet med Dvärgens återfinnande verkar som ett minne från bättre tider och ger konungen tillfälle att försvara sig, åtminstone från orättvisa beskyllningar, och det fanns ju mänskliga drag hos honom också. Horn och Gyllenborg öppna fullständigt perspektiv om ett nytt bättre, om ock beledsagat av nya strider. Swedenborg tolkar den svårtydda karaktären C XII; och när skottet har gått, så upplöses allt — och därmed är även dramat upplöst.

Den, som skrivit och låtit trycka, att min Carl XII icke är ett drama, den vet icke vad ett karaktärs- och katastrofsdrama är; och han har utfärdat ett falskt intyg, som i detta fall dock icke straffas av allmän lag, men borde beivras av allmänna opinionen.

Det historiska dramat.

När Schiller skrev Orleanska jungfrun, hade han länge varit historieprofessor i Jena. Vi måste således antaga att han visste det Jeanne d'Arc blev bränd i Rouen. I sitt skådespel däremot låter han som bekant (?) hjältinnan dödligt såras på slagfältet och utandas i armarna på franska konungen och hertigen av Burgund. Av samtida sakkunnige fick Schiller anmärkningar för denna frihet han tagit sig, men jag är övertygad om att Schillers portvakt, när han sett pjäsen, förvånat sig över skaldens »okunnighet».

När jag såg Orleanska jungfrun på kungliga teatern, varken förvånades jag eller harmades över den oerhörda frihet skalden tagit sig. Jag lät mig illuderas, och tänkte inte på bålet i Rouen, med ett ord, det störde mig icke, detta brott mot den historiska sanningen. Skalden tyckte väl att en lång process i femte akten skulle motverka hans poetiska avsikter, och därför klippte han av härvan, ehuruväl det även kunnat gå för sig att sluta stycket med: »Johanna avföres av vakten såsom fånge.»

När vi läste Schillers Wallenstein, så visste vi inte att Octavio Piccolomini dött barnlös, och att någon

son Max aldrig funnits. Läraren sade ingenting, kanske ingenting visste, och därmed var allting väl. Wallensteins Thekla har icke heller existerat i den formen, utan är en ren fiktion, ty Wallensteins dotter med Isabella Katharina grevinna Harrach hette Marie Elisabeth.

Professor Schiller som skrivit »Trettioåriga kriget» måste ju ha vetat detta, men det passade honom bättre att uppställa konfliktparet Max och Thekla, och så fick udda vara jämnt. Men fordringarna ha stigit, och jag har aldrig begått sådant onödigt våld på den historiska troheten, där det rört allmänt kända saker, emedan jag ogillar detta sätt att dikta historiska data och fakta. Att däremot sammanpressa historiska händelser i en avlägsen tid har jag, efter de stora mönstren, alltid tillåtit mig, och gör så fortfarande, ty dramat är en konstform med vilken jag skall ge illusion och där allt är illusoriskt, språk, dräkt, tid framför allt. Om dramatisk tid jämförd med borgerlig tid kan läsas i Hagbergs noter till Shaksperes Cymbeline; och därvid behöver jag icke uppehålla mig, åtminstone icke för dem som äga så mycken fantasi att de kunna se en teaterpjäs utan att titta på klockan eller datumvisaren.

För att ge illusion av lång tid brukar man changemanger med entre-akter, en rik handling med bihandlingar, och undviker såvitt möjligt att tala om tid. Allt detta är elementära saker, som jag praktiserat i alla tider, men sammanpressningen av händelserna och därmed följande friheter kräver mera omtanke, att man icke syndar mot allbekanta saker, utan rör sig på områden, där det fordras gå hem och slå upp i boken för att finna ut attrappen.

När jag för tio år sedan ungefär började planera

och avväga ämnet Birger Jarl, så upptäckte jag strax att det var ett obändigt material. Hans långa levnad, med korståg, missräkningar, penitens, två äktenskap, barn som ingåvo bekymmer, lämpade sig för epos och icke drama, såvida icke jag bröt ut ett stycke med dramatisk spännkraft.

Jag hade först tänkt taga hela historien, och efter Shaksperes föredöme hålla krönikestilen; börjande med Jarlens förhållande till Erik XI, kallad Läspe och Halte, vilkens frånfälle väl kunde tillskrivas Jarlens fördomsfrihet, som sedan visade sig vid Herrevadsbro, där han undanröjde trontävlare i Richard den tredjes stil. Men mordhistorien intresserade mig icke, och jag ville icke pådyvla Jarlen någon handling som icke var antydd i krönikorna. Tänkte sedan börja vid Herrevadsbro, men då var jag bunden vid finska korståget, som icke var lockande. Så kom jag fram allt längre och märkte nu, att de starkaste motiven lågo i slutet av banan, och att Jutta- och Mechtildmotiven sträckte ut sig över Jarlens livstid och lågo på andra sidan hans grav. Jarlens dödsår 1266 brukar man ha tämligen i minnet, men Jutta-historiens datum har man icke lärt utantill; därför tog jag mig friheten flytta detta motiv tillbaka och kombinera det med Valdemars penitensresa till Rom samt Magnus' regentskap. Men jag behövde sju år för att övervinna betänkligheterna, och under tiden skrev jag en novell såsom skiss (i Nya Svenska Öden). Men jag hade dessförinnan utfört Dramat Folkungasagan, som dock var sista akten av Brödrakriget. Vår Magnus Folkungen blev den kristne mannen, som går under för hedningarnes fördomsfrihet, och han stod nyligen upp i Sten Sture den yngre, Den Sista Riddaren.

Jag visste således vilka friheter jag tog mig, visste vad jag vann till dramat; och när Jutta-motivet strängt taget icke hör till historien utan till memoarerna eller familjetraditionerna, så är ingen skada skedd på den »Kungliga svenska historien» (som Geijer kallade sin Rikshistoria).

Jarlens obetänksamma äktenskap med Mechtild, mördaren Abels änka, brukar undanhållas i Stora Odhner, och med skäl, men i ett drama är det ett huvudmotiv. Dock, då jag tillät mig i novellen anställa konfrontation mellan barnen i första äktenskapet och nya styvmodren, så insåg jag väl att detta uppträde icke var för teatern, och skonade både Jarlen och barnen. Mechtild anses i Danmark som åtminstone medveten om mordet på drottning Sofias far; om hon avlagt klosterlöftet, vet man icke, därför fritog jag jarlen från ett nytt urbota brott: att gifta sig med en nunna.

Abel svor sig fri på Danahov från anklagelsen om brodermord, men troddes icke. Ingemann, som var en kunnig man (lektor i Sorö akademi) tar för alldeles givet, att Abel var mördare, och som sådan lever han också i Danska folkets minne.

Som vanligt i mina historiska dramer har jag inställt svenska historien i världshistoriens ram; därför är narrens uppräknande av de främmande gästerna och sändebuden icke likgiltigt, och får icke uteslutas. Narren är gåvoträlen som glorifierar Jarlens humana lagstiftningsåtgärd; men han är även resonören som hos Shakspere, där han sjunger ut vad alla andra tänka; han är tillika Folket (vox populi) eller Grekiska Koren som reflekterar över dramats handling, varnar, manar. Att jag lånat hans halsband från Walter Scotts Wamba, emedan jag behövde det som ornament, har jag redan

erkänt, och jag förfäktar rätten att låna rekvisita, i synnerhet ur romaner, som räknas till dramatikerns allmänning. Påvens stora makt motiveras genom frånvaron av kejsare, då interregnum just då pågick efter sista Hohenstauferns fall. Saracenen betyder korstågen (Ludvig den heliges sista pågick då); celibatsmotivet var aktuellt, då kyrkomötet i Skänninge (1248) ägt rum under Jarlens första år.

Och jag slutar dramat med ett perspektiv, eller med en början till något nytt: brödrastriderna, som fortgå i ett århundrade; därför måste jag flytta Magnus regentskap tillbaka, ehuru detta inträdde först vid Valdemars Romresa.

Även i det historiska dramat skall det rent mänskliga äga huvudintresset, och historien vara bakgrund; själarnes strider väcka mera deltagande än fäktande soldater och murars stormning; kärlek och hat, slitna familjeband mera än traktater och trontal.

Den som tror annat, kan ju försöka skriva ett historiskt drama efter Scriptores och svenskt diplomatarium, så ska vi gå och se på honom, om han lyckas intressera.

Antonius och Kleopatra.

Antonius är Julius Cæsars vän, som höll det vackra liktalet över honom, och sedan slog Brutus och Cassius vid Filippi. Octavius Cæsar är den blivande Kejsar Augustus. Dessa två hava tillsammans med Lepidus bildat andra Triumviratet.

Antonius är nu gift med Fulvia i hennes tredje äktenskap (1:a med Clodius Pulcher, 2:a med Curio), men skickad till Orienten har han fallit i Kleopatras garn, och sitter nu som Herkules hos Omfale. Kleopatra, som varit Julius Cæsars mätress, har vistats i Rom och hyser nu planer på herraväldet över Romarne. Därför söker hon upp Antonius i Tarsus och sätter eld på honom. Kleopatra av Ptoleméernas sidogren är en Messalina; hon har fullt med bastarder, och uppgives i en handbok ha varit gift med sin broder, medregenten, men det kan jag icke svara för.

Nu ska vi se hur Shakspere skildrar denna ryktbara kvinna.

Skildringen är grundlig och synes ha lockat författaren, ty genast i 1:a aktens 1:a scen låter han en av Antonii anhängare, Philo, utkasta ett porträtt. Philo

säger att hon har gulbrun panna, och han kallar henne tattarkvinna. Antonius, säger han, är »hovnarr åt en sköka». Straxt därpå inträder (på första trycksidan) Kleopatra och Antonius.

Kleopatra rasar. »Om det är kärlek, säg mig då hur mycket?» Hon talar om kärleken, vilket kan betyda att den är på upphällningen. Fem gånger nämner hon i den scenen Fulvias namn, vilket anger att hon är svartsjuk på Antonii hustru (Fulvia). Kleopatra skall enligt några vara 36 år, eller andra 40 år, då pjäsen slutar, efter slaget vid Actium (31 f. Kr.). Hon är alltså bedagad, men Antonius är ingen duvunge, ty han har grått i sitt bruna hår.

Shakspere karaktäriserar henne med att hon alltid talar i raseri, slår örfilar (alldeles som drottning Elisabeth), sparkar ut tjänare, svär och bannar (alldeles som drottning Elisabeth). I verkligheten var hon charmfull, kvick, lustig, uppfinningsrik och kunde »snacka gott samman». Som Shakspere skildrat henne måste man fatta hennes tjusförmåga såsom rent sinnlig; hennes kärlek till Antonius liknar hat, brunst och intresse; han är redskapet, genom vilket hon söker komma till makten; men han tyckes även äga några personliga egenskaper som äro tilldragande för henne. Han älskar att festa, är tapper, skön man (en byst visar honom dock lik svinet Vitellius).

I 1:a aktens 2:a scen uppträder Kleopatra igen, rasande som vanligt, och talar alltjämt om Fulvia, som ställt till ett litet krig under Antonii frånvaro.* Antonius tyckes lida av det permanenta bakrusets självföre-

* Perusinska kriget, vilket slutade med ett människooffer av 300 förnäma borgare, som slaktades på ett altare till Julius Cæsars ära. (Jfr Den glada hedendomen.)

bråelser: »O, vårt inre ogräs frodas, när klandret vilar; den vårt fel oss säger, han rensar bort det.» Och vidare: »Jag måste bryta dessa starka fjättrar, såframt jag ej förlora skall mig själv i kärleksyrsel.»

Så kommer bud att Fulvia är död. Antonius är genast inne på apoteosen. »Där gick en hög, en ädel ande bort» (det var hon nu inte, men det är vackert sagt). »Nu är hon bra, när hon är död!» (Alldeles, ja!) Och så ämnar han fly från tjuserskan, kallar på »anhängaren» Enobarbus och meddelar honom sitt beslut att försvinna. Enobarbus meddelar först sina åsikter om kvinnans ställning i allmänhet och visar sig åtminstone icke som emancipatör. »Tränga omständigheterna hårt på, så må kvinnfolken dö ... gäller det att välja emellan dem och något angeläget, så får man räkna dem för noll.» Därpå persiflerar han Kleopatras choser. »Om Kleopatra får minsta nys om det här, så dör hon i ögonblicket; jag har väl tjugu gånger sett henne dö för mycket större lappri än det här.» Antonius säger nu i ett vaket ögonblick: »Hon är listig över all mänsklig föreställning.» Och strax därpå: »Ack om jag aldrig hade sett henne!» Och sedan: »Fulvia är död!» Enobarbus är nog djärv att gratulera i stället för att kondolera: »av ett gammalt lintyg kan man göra ett nytt livstycke», och en änkemans tårar framkallas lika bra genom att lukta på en lök.

Antonius vidhåller sitt beslut att resa hem, även därför att Sextus Pompejus rört på sig och nu behärskar haven.

Akt I, scen 3. Kleopatra in, rasande som vanligt. »Var är han?» (Hon vet icke att Fulvia, rivalen är död.) Charmiana, tärnan, avskickas till »honom». »Är han sorgsen, berätta att jag dansar; är han glad, säg att

jag plötsligt sjuknat.» Charmiana varnar för denna dåliga metod att söka tukta älskaren. »Låt bli försöket att er älskling tukta. Snart hatar man vad man är van att frukta.» Antonius kommer: Kleopatra börjar med knepet att svimma som måtte vara urgammalt. Och så kommer hon med makan (Fulvia) igen. Antonius vill tala om att hon är död, men får icke en syl i vädret för Kleopatras ord-skur. Slutligen kan han komma fram med nyheten: »Fulvia är död!» — »Kan Fulvia dö?» utbrister Kleopatra i glädjen; men genast får Antonius en hagelskur för att han icke sörjer sin maka, som Kleopatra utplånat. Och så får han en extrasalva för att han vill resa hem. Hela detta allegro Furioso stadfäster Antonii beslut att resa, och man verkligen lyckönskar honom till beslutet, då man ännu icke hos älskarinnan sett ett charmfullt drag, som vore i stånd att fängsla honom eller någon annan.

Akt I, scen 4. Cæsar (Augustus) talar om den frånvarande Antonius såsom ett »sammandrag av alla mänskors fel». Lepidus fäller ett gott ord som vanligt, men förgäves. Men nu väntar man Antonius till Pompejus, och Cæsar lovtalar Antonius sådan han var innan Kleopatra fick tag i honom.

Akt I, scen 5. Kleopatra rasar nu av saknad efter sin älskare. Hon vet dock hur illa han talar om henne, men det är lika kärt. »Nu för sig själv han viskar: Var är min orm ifrån den gamla Nilen? ty så han kallar mig.» Sedan erinrar hon sig Julius Cæsar och anställer jämförelser, hotar att slå tärnan som berömmer den döde Cæsar och så begär hon skrivdon för att skriva till den levande.

Akt II, scen 1. Pompejus angiver sakläget, visar

hur falska triumvirerna äro mot varandra, och hur han bygger på deras stundande oenighet.

Scen 2. Cæsar väntar Antonius. Denne inträder. Grälet bryter ut; Lepidus medlar, Enobarbus spelar tredje opponenten eller narren. Enobarbus: »Om ni vill låna varann er vänskap för tillfället, så kan ni ta den tillbaka när ni icke hör ett ord mer av Pompejus.» (Jagos filosofi. Agrippa, Cæsars (Augustus') anhängare, föreslår nu som radikalmedel att Antonius gifter sig med Cæsars syster, Octavia. Förslaget antages efter något parlamenterande, och nu tror man att Antonius är »räddad».

Enobarbus hinner dock för Agrippa ge en miniatyr av Kleopatra, av vilken framgår att hennes personliga behagfullhet varit sådan, att allting klädde henne.

Enobarbus: »En gång såg jag på allmän gata henne hoppa ett par tjog steg; när hon andtruten blivit, så talte hon och flämtade så ljuvt, att obehagligt blev behagligt genast.» Skada att man aldrig får se detta behagfulla i rollen, som dock vore motiveringen av Antonii kärlek till denna Furie.

Octavia, den blivande bruden, skildras av Mæcenas däremot som begåvad med »oskuld, vett och skönhet».

Scen 3. Endast några ord växlas mellan Antonius och Octavia. Antonius är på bättre vägar: »Jag har på villspår gått, men hädanefter — allting efter regel!»

En spåman säger Antonius att Cæsars lycka är större än Antonii, och att den förre skall vinna spelet. Då fattas Antonius av längtan att förr eller senare fly tillbaka till Egypten.

Scen 5. Kleopatra sitter i Alexandria och leds; spelar biljard med eunucken. Då kommer bud, som

efter många omsvep berättar att Antonius gift sig med Octavia. Kleopatra slår budet, drar honom i håret och lyfter slutligen dolken. Budet flyr! Kleopatra rasar: »För slaven åter! Jag biter honom ej, fast jag är galen!»

Budet återvänder: Kleopatra ångrar att hon nedsatt Julius Cæsar och berömt Antonius; hon vill svimma, men kommer sig icke för; begär veta färgen på Octavias hår och dylikt.

Man frågar sig hur Shakspere fann på att alltid visa den oemotståndliga Kleopatra som svartsjuk. Är det därför att hon är vid en viss ålder, eller är det författaren som straffar på egen hand.

Scen 6. Menas antyder att politiken förenat Antonius och Octavia. Enobarbus: »Octavia är av ett fromt, kallt och stilla lynne.» Menas: »Vem skulle icke vilja ha sin hustru sådan?» Enobarbus: »Icke den som själv icke är sådan, och den, som icke är det, det är Marcus Antonius. Han vill tillbaka till sin Egyptiska läckerbit.» Så fick man veta det.

Scen 7, där alla hjältarne, Cæsar, Antonius och Pompejus m. fl. berusa sig och dansa som tokar synes oss överflödig och kanske kan strykas.

Akt III, scen 3. Kleopatra stimmar på sitt vanliga obehagliga sätt, begärande veta hur Octavia ser ut; intet vidare.

I följande scener, som äro för många och för omständliga fram-och-tillbaka har Antonius slutligen dragit till Egypten och i scen 7 råkar han sin kära Furie. Nu är hon mest intresserad för kriget och »jag mitt rikes huvud vill träda upp som man». Men scenen är något slapp.

Scen 9, efter slaget vid Actium, där Antonius flytt

efter Kleopatra. Herrskapet äro duvna, Kleopatra rasar icke mer, utan ber om förlåtelse. Scenen slutar med att Antonius ber om en kyss samt ropar på vin och mat.

Scen 11. Antonius lämnar Kleopatra med den upplysningen att Cæsar skall benåda henne, om hon överger Antonius. Kleopatra himlar sig, men synes börja reflektera på anbudet.

Enobarbus planerar överlöpning. Sändebud från Cæsar mottages väl och utan sparkar av Kleopatra, som nu tyckes vara klar med förräderiet. Antonius kommer igen och tar bladet från munnen, sedan fjällen fallit från ögonen; — han ser nämligen sändebudet Thyreus kyssa Kleopatras hand, vilket är rätt oskyldigt, men kanske opassande enligt Romerska begrepp. Antonius: »Halvt vissnad var ni förrn jag såg er...»

Antonius upptager nu Kleopatras taktik och rasar, vilket har samma verkan som på argbiggan, att hon faller till föga. Antonius: »Ni var städse trolös, men när vi ha förhärdat oss i synd, o ve! då göra gudarna oss blinda, nedsänka i vårt eget skarn vårt vett, så att vi dyrka vår villfarelse. Och de bele oss, medan vi oss brösta av vår förnedring.»

Efter ytterligare en duvning, som Kleopatra mottager undergivet, skrides till försoningen: en midnattsfest, i Antonii vanliga stil. Och nu först slutar 3:e akten.

Akt IV, scen 2. Antonius i Alexandria är känslofull, anar väl sitt slut, trycker tjänarnes händer, efter att han omtalat huru Cæsar vägrat slåss med honom i tvekamp. Kleopatra är närvarande, men frånvarande och enkel. »Kom till bordet, kom och dränk bekymren!»

Scen 3. Underjordisk musik höres av soldater,

vilka tolka det så, att Guden Herkules nu överger Antonius, just när denne skall bli fri från Omfale, hos vilken han verkligen en gång suttit klädd som kvinna.

I akt II, scen 5 berättar nämligen Kleopatra: »Vilken tid! O tider!... Helt tidigt drack jag honom re'n till sängs, gav honom kjol och huva och tog själv hans Filippinska svärd.»

Akt IV, scen 4. Kleopatra vill hjälpa Antonius på med rustningen; hon är fortfarande mild, men Antonius rasar i dess ställe, och går, efter en krigarkyss.

Scen 5. Antonius får veta att Enobarbus rymt. Han blir bara ledsen och skickar hans saker efter honom.

Scen 6. Enobarbus lider av samvetskval och vill döda sig.

Scen 8. Under Alexandrias murar har Antonius vunnit en tillfällig seger; möter Kleopatra, fortfarande undergiven och tvetydig, avvaktande utgången.

Scen 9. Enobarbus dör i samvetskval.

Scen 10. Antonius är utom sig, emedan Egyptiskan förrått honom. Han förbannar henne, vill döda henne, men utmålar hennes öde: att föras i Cæsars triumftåg som ett sällsamt vilddjur.

Scen 11. Kleopatra sänder en tjänare till Antonius med det falska budskapet att hon mördat sig.

Därmed inträder Romeo- och Julia-motivet (Pyramus och Tisbe). I nästa scen får Antonius mottaga budskapet, varpå han söker döda sig, men lyckas icke med detsamma, utan föres till Kleopatra, i vilkens armar han utandas.

Nu kunde dramat varit slut, tycka vi, och vi hade varit nöjda med att höra Kleopatras beslut att döda sig, då vi av historien veta att och huru hon berövade

sig livet. Men Shakspere lägger till en hel 5:e akt, där Kleopatra dels narrar Cæsar på en part av krigsbytet, dels tager sig avdaga medelst ormarne, som säljas av en bonde, vilken pratar lite skräp. Och i sista scenen sägas några goda ord om de båda döde, enligt Shaksperes vackra sedvana.

Skall man spela detta drama nu, så måste där strykas; ty vi skulle icke stå ut med dessa långrandiga historier, vilka på skaldens tid kunde njutas, då man infann sig klockan ½6 och fick föra mat och tobakspipa med sig, och när inga omdekoreringar fördröjde spelets gång. Det är ju Kleopatra som intresserar och hennes egendomliga kärleksförhållande till Antonius, om man må kalla denna attraktionskraft kärlek. Han, älskaren, vet vem hon är, »en orm från gamla Nilen», han förtalar henne högt, »en kallnad rätt», en »lämning från döde Cæsars tallrik, en smula från Cneii Pompeji bord», de »herdestunder oräknade, som ryktet ej fått fatt»; och likafullt »älskar» han henne. Han gifter sig med Octavia, det hjälper icke. Kleopatra blir bara mjukare, och efter återknytandet blir kärleken himmelshög. Kleopatra förråder Antonius åt fienden, det gör ingenting, han älskar henne lika högt, högre, dock under det han förbannar henne. Kleopatra låtsas dö; Antonius följer henne i döden, skyndar att råka henne på de Elyseiska fälten. »Jag kommer, drottning... Vänta mig! Där själar vila uppå blomsterbäddar, där vilja vi gå vänligt hand i hand och med vår glättighet förvåna dem; Æneas skall stå ensam med sin Dido, och skaror följa oss.»

Kleopatra vill nu följa sin Antonius. »Du ädlaste bland männer, skall du dö? Du bryr dig icke om mig? Lämnar mig i denna töcknens värld, som utan dig är

idel dy och skarn!... Polstjärnan fallen!... En himmel var hans anlete, och där stod sol och måne, vilka lyste upp den lilla nollan jorden.»

Denna kärlek skulle vara sublim, om den vore annat än en straff-föreställning enligt Swedenborgs begrepp. Dessa två älskande tycka icke om varandra, ty deras uppriktigaste känsla är förakt och avsky. Det förefaller som om kärleken vore något utanför dem, i vilket de icke hava del; ty deras egna känslor äro blandade av härsklystnad, hat, förakt, grym vällust, begäret att få förnedra, trolöshet, fiendskap med ett ord; och mitt i hatet piskas båda av demonen fruktan — att — förlora (svartsjukan). Antonius anar detta i en vaken stund (akt III, scen 11), att de äro rov för en villfarelse, som påtvingas dem. »Men när vi ha förhärdat oss i synd, o ve! då göra gudarna oss blinda... så att vi dyrka vår villfarelse. Och de bele oss medan vi oss trösta av vår förnedring.»

De längta efter varann, men när de råkas, tvista de, gripas av svårmod, skända varann, och Kleopatra lider alltid av självmordsmani, vilken hon med sin närvaro överför på Antonius.

Det är detta Swedenborg kallar den helvetiska kärleken, vilken lånar former av den himmelska, men är motsatsen mot densamma.

Kleopatras roll är icke lätt. I första akterna är hon osympatisk i sin svartsjuka och sitt rasande sätt; sedan, när hon blir mild, råkar hon ur rollen, får bli åhörare och kommer i andra planet; är något försummad, kunde man säga. I sista akterna dyrkar hon upp sig, väcker medlidande, även när hon ljuger och narrar Cæsar på bytet. I dödscenen blir hon rörande: »Du ser ej lilla barnet vid mitt bröst, som dir till sömns sin

amma.» — (Huggormen.) — »Lyck er, mjuka fönster» (ögonlocken). — »Kronan sitter snett; Jag rättar den i lag. Sen vill jag leka.» (Det är hennes sista ord.)

Cæsars liktal är diplomatiskt, men humant. »Händelser som denna uppröra även den, som vållat dem, och deras öde blir ej mindre ömkat än ärad den, som har dem bragt därhän att bli begråtna.»

Kompositionen är enkel, klar; ett rakt streck men med slyngor på; inga qui pro quo, inga förväxlingar eller stämkorsningar. På sin tid var den icke för omständlig, men för oss är den. Där finnas många ofullgångna intentioner; Antonius beslut att överge Octavia, vilket uppskjutes; hans beslut att döda Kleopatra efter hennes förräderi; Kleopatras i det längsta uppskjutna självmord; hennes uppskjutna förräderi, och de eviga återknytningarne; Antonii lilla seger efter Actium ritarderar också handlingen, men ger ett reviremang (ror i lä) av god verkan, där Antonius än en gång får visa sig i sin glans innan han faller.

Näst de älskande är Enobarbus mest intressant. Hans upplysta skepsis är välgörande för åhöraren, men denna tvivelsjuka blir orsaken till hans överlöperi; och av naturen trogen kan han icke bära den nya rollen av förrädare utan går under i sin disharmoni. Men det finns ett kristet drag hos Enobarbus, då han ensam genomskådar och ogillar denna upplösta moral, som praktiseras. Det är hedendomens sista akt nämligen, som här avspelas; namnet Herodes nämnes tre gånger, och det är under Kejsar Augustus som Kristus föddes. Hednagudarna äro misstrodda och man förtalar dem öppet. Kleopatra säger att »Zeus ger mänskan lycka, för att få ett svepskäl att harmas efteråt». Och på ett annat ställe: »Jag kunde slunga min spira ända upp till

gudarne, de orättfärdige.» Allting rör sig i dramat om äregirigheter, maktlystnad, trolöshet, bedrägeri, vilket alla finna i sin ordning utom Enobarbus, vilken gisslar och spelar den upplyste narren som säger vad sant är.

När han rymt från Antonius och denne skickar hans tillhörigheter efter honom (vilket dock kan vara ironi), så grips Enobarbus av den ädla handlingen och till den grad att han blygs ihjäl!

Octavia är också av annan filosofisk skola än den hedniska. Hon ber till gudarne för sin otrogne make. Och när Antonius kommer i hennes närhet blir han bättre människa. Älskar han henne? Ja, han älskar båda, står det i texten.

*

Shakspere duger icke till lektyr; man kan icke »läsa» honom med nöje, utan man måste gno med honom. Den minsta ouppmärksamhet, och man släpper allt i backen. Därför finna många honom tråkig, emedan han fordrar arbete, vilket en roman icke gör.* Antonius och Kleopatra är dryg, emedan man skall känna 34 personer och deras stamtavlor. Men den är icke krånglig, till huvudvärk, som komedierna med deras trassel och korsstyng, förklädningar och misstag.

* Jag undantager dock exempelvis Jean Pauls Titan, som fordrar protokollföring, mest därför att författaren sätter så många namn på samma person.

Richard II.

Shakspere passar icke till lektyr, och med Richard II måste man knoga igenom de första akterna som till en examen. Man måste veta så mycket förut för att kunna följa handlingen, och de många synonymerna på samma person skall man lära utantill. När, till exempel, på första sidan, Hagberg sätter Bol. så betyder detta först Bolingbroke, sedan Henrik, sedan Hereford; men man bör även veta att Bolingbroke är av huset Lancaster, att han är son till Gaunt, vilken är Richard II:s farbror. Men man bör även ha klart, att Bol. sedan blir Henrik IV, vars son Henrik V är, Falstaffs lek-kamrat på krogar och landsvägar; och en Svensk läsare kan ju roa sig att minnas det Engelbrekts »Drottning Filippa» är dotter till Bol. eller Henrik IV.*

Richard II kan svårligen intressera Svenska läsare riktigt, ty det ligger för mycket engelsk historia i den, och det rent mänskliga är för omständligt för oss;

* När pjäsen öppnas är Filippa 5 år; född 1393 (?) och gift med Erik XIII 1406 (alltså vid 13 år?). Gloster och Bedford i Henrik V äro Filippas bröder.

där deklameras fram karaktärer i stället för att dessa borde visas i handling; och stycket måste nog ses, men först efter grundlig läsning.

Richard är något Hamletartad, svag och stark, lättsinnig och känslofull, numera gråtmild, men hade året förut störtat sina förmyndare och gjort sig enväldig, kanske mördat Gloster. (Bolingbroke påstår dock att Mowbray gjort det.)

— — — — — — — —

Goethes Faust.

När jag begagnar ordet Faust så menar jag första och andra delen. Såsom german tilltalar mig första delen mest, liksom Kölnerdomen; andra delen är Madeleine-kyrkan eller Grekiska templet, mig icke oangenämt, men något kallt och främmande. Men båda delarne utgöra e t t verk. Det är 60 år av Goethes 80-åriga tillvaro; hans autobiografi, hans dagbok, omsatt i en konstnärlig form.

Omkring 1770 såg Goethe ett marionett-spel i Strassburg behandlande Faustsagan,* och detta blev fröet ur vilket mänsklighetens största dikt växte upp. År 1774 börjar skrivningen; 1790 trycktes Faustfragmentet; 1797 tillkom Zueignung: Ihr naht Euch wieder schwankende Gestalten, samt Förspelet i Himmelen; 1806 utkom 1:a delen i tryck. Men sedan 1780 var Helena, ur 2:a delen, skriven och utkom i tryck 1827. År 1831 var 2:a delen fullbordad, men utkom i tryck först efter Goethes död (1832).

* Svaga spår av detta Puppenspiel återfanns i Kasperteatern på Djurgården ännu på 1870-talet. (Se Gamla Stockholm.)

Den som vill göra bekantskap med Faust må också göra sig litet möda. Kan han icke tyska språket, må han först lära sig det, men Faust lästes på 1860-talet i Klara skola, varav jag sluter att texten är allom bekant, hälst den icke är så svår som man låtit inbilla sig. Den bästa och billigaste upplagan är Hempels (Klassiker-Bibliothek) 1 Mark och 75 Pfennig för hela verket, med utmärkta fotnoter på varje sida, belysande allt dunkel, och till och med påpekande de ställen där Goethe lärt av vår Swedenborg. Dessutom föregås arbetet av två långa företal, givande historik, utredning av verkets idé, samtidas omdömen o. d. Den som vill veta mera kan läsa Boyesens Kommentar (Reclams Universalbibliotek 1521, 1522; 80 Pfennig).

Goethes Faust kan icke översättas, skall icke översättas, ty Goethe var djupt musikalisk, och tyska språket klingar så skönt hos honom som sedan endast hos Heine (och kanske Rückert). All översättning är förstörelseverk, när den icke företages av en skald med sång i bröstkorgen och klang i örat. När man till exempel från barndomen fått in dessa melodier:

Ihr naht Euch wieder schwankende Gestalten,
die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl Euch diesmal festanhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?

och sedan får läsa Anderssons, så verkar det likt en travesti:

Nu nalkas åter, lätta bilders skara!
Som tidigt svävat för min dunkla syn.
Ej denna gång jag låter eder fara,
I tan mitt hjärta med er när I flyn!

För det första verkar det som våld på texten att få höra andra ord än just »Ihr naht Euch wieder»; för

det andra är rytmen vanställd genom de många tvåstaviga orden: nalkas, lätta, bilders, skara, tidigt, svävat, dunkla, denna, låter, eder, fara, hjärta. Alla dessa trokéer höra icke till Ottave Rime som är jambiskt! För det tredje är uppslaget »Nu nalkas» fult med sina två n. Goethe har trestaviga Schwankende och Gestalten och fyrstaviga festanhalten. Vidare: »Ej denna gång jag låter eder fara» är en tom, ihålig och platt versrad.

Sämre ändå är Rydberg, vilken saknar Anderssons förmåga att följa Goethes realistiska vardagsspråk. Rydberg är konstlad, krystad, prosaisk, akademisk — där han vill lyfta och förbättra Goethes enkla lediga stil, och han saknar allt sinne för välljud. I första stanzen skriver han ned denna rad (som en gymnasist skulle ha rättat).

Och för den trollfläkt, som omkring er svävar . . .

»Som omkring» är ju oförlåtligt nybörjarfel.

Andra stanzen, där han skulle operera med allitteration är också misslyckad:

Se, glada dagars bilder med er draga.

Glada, dagar, draga, är ju rysligt.

Min levnads labyrintiskt vilsna lopp

är tungt!

Bland dem jag fordom sjöng för, ack! hur mången,

»Sjöng för» är simpelt! utan att vara ledigt.

Den krets, som vänskap slog om sången, sprängd.
Nu gör mig även bifall rädd, när sången . . .

Är det skrivfel, att *sången* kommer två gånger

efter varandra utan att rimma som Orientaler, Goethe och Rückert roa sig med?

Nu griper mig en länge fjärmad trånad . . .

En fjärmad trånad! Vad är det?
Eller i 2:a delen denna (usla) vers! (Hören!)

När sig över alla sänker

(Mannen har ju inte en aning om sång!)

När sig över alla sänker
vårligt regn av doft och blom,
när för varje dödlig blänker
fältets gröna rikedom;
då har alven brått, den lille,
stor i andens kraft och mod,
var han kan, han hjälpa ville
ömmande för ond och god.

»När sig över alla» är ju förskräckligt! »Stor i andens kraft och mod» är loci communes, fras. »Var han kan, han . . .» är miserabelt, fult, platt, okunnigt!

Hör nu Goethes musik, varmed Ariel öppnar 2:a delen.

Wenn der Blüthen Frühlingsregen
ueber alle schwebend sinkt,
wenn der Felder grüner Segen
allen Erdgebornen blinkt:
Kleiner Elfen Geistergrösse
eilet, wo sie helfen kann;
ob er heilig, ob er böse
jammert sie der Unglücksmann.

Då är H. M. Melins översättning mycket bättre än Rydbergs.

När om våren blomregn flöda
över allas huvud ner,

när de rika fältens gröda
emot jordebarnen ler,
älvor små, högsinnad skara,
skynda dit, där hjälpas kan,
helig eller ond — må vara!
Ont dem gör om olycksman.

Det är mycket bättre än Rydbergs! Men det finns bildade individer av Svenska nationen, som tro att Rydberg översatt 2:a delen av Faust; jag hörde häromdan en bildad regissör som trodde det. Och likvisst har den store hädangångne bara översatt 23 sidor av 2:a delens 244 sidor (Hempels upplaga). Däremot visste icke en stor direktör att H. M. Melin översatt hela 2:a delen till Svenska, och mycket bättre än Rydberg, vilket tydligt framgår av ovan anförda prov »När sig över alla sänker» och »Var han kan, han».

Men den ene varder upptagen, den andre varder kvarlåten. När nu hela Faust fanns översatt på Svenska och tryckt, 1:a delen 1853, 2:a delen 1872, så frågar man sig vad Rydberg menade med sin? Då Anderssons översättning på sin tid granskades, befanns den god, mycket. Jag har icke jämfört den med texten, men den flyter och klingar, det finns Goethe i den, sång med ett ord. Rydbergs däremot är knåpad, olevad, abstrakt som av en kammarfilosof, opåtaglig, icke sångbar, med ett ord dålig.

Jag har nu satt två värden på Anderssons översättning: absolut anser jag varje översättning omöjlig, även Anderssons; relativt eller jämförd med Rydbergs är den god.

Den berömda versen ur Förspelet på Teatern, vilken står att läsa på Neues Theater i Berlin klingar på Tyska så här, så att man aldrig glömmer den:

Wie machen wir's, das alles frisch und neu
und mit Bedeutung auch gefällig sei.

Hör nu vårt arma språk behandlat av den store V. R.

Hur laga då, att allt är nytt och kan
på samma gång ha värde och slå an?

Åtta enstaviga, alltså tonlösa ord i en rad, och så rim på hjälpverbet kan (kunna är här hjälpverb till ha värde och slå an!).

Eller

»Es war ein König in Thule»
Det var i Thule en konung

(Bättre: Det var en konung i Thule.)

så trogen till sin grav:
Hans döende käresta honom (honom!)
en gyllne bägare gav.
Han skattar ej något däröver (rysligt!)
— — — —
Så voro hans år förrunna:
Sitt rike med städers tal (krystat!)

Eller Margaretha vid Juvelskrinet:

Hur kom det vackra skrinet hit? Ja hur?
Mitt skåp var läst (låst) och nyckeln därutur (var ur)
så underligt! (Platt!)
— — — —
Såg du väl nånsin maken, då? (Simpelt!)

Eller Margaretha:

Är varken fröken eller skön.
Hem kan jag oledsagad gå! (Tungt!)

När man nalkas Goethes Faust för att njuta av den, skall man komma med god vilja, med öppna armar för att få mottaga något, och icke förhålla sig kritiskt, avvisande, ty då får man ingenting. Och som ett bevis

på hur synen kan förvändas av skepsis, vill jag anföra detta. Även lärt folk brukar prata om andra delens formlöshet, jämförd med den förstas som skall vara mera hel och bättre komponerad. Nu är i verkligheten förhållandet det motsatta. Första delen äger ingen aktindelning, utan pjäsen drar på ogenerat i 26 scener eller changemang. Andra delen däremot är indelad i 5 akter och har sammanlagt bara 18 scener. Anmärkningen var således obefogad!

Första delen antager jag vara välbekant, men hur man kan vara nöjd med den ensam såsom ett avslutat helt, begriper jag icke. Om den skulle bedömas från nutidens ståndpunkt såsom ett helaftonstycke, så bleve recensionen så här. Filosofen Faust har grubblat bort sitt liv och är nu gammal. Den onde uppenbarar sig, visar Faust att all lärdom och filosofi är bosch! Paktum avslutes, Faust får igen sin ungdom, blir kär i en flicka, förför henne och överger; dödar hennes bror. Flickan dödar sin mor av misstag med en sömndryck och dränker i förtvivlan sitt barn, råkar i fängelse och dömes till döden. Faust vill med den ondes hjälp befria henne ur fängelset, men den olyckliga kvinnan föredrager att komma till försoningen genom straff. Hon stannar, Faust drar bort med den Onde. Slut!

Detta är ju, vulgärt sett, en rövarhistoria, och Faustsagan löper ut i ett rättegångsärende, utan utveckling, utan avslutning.

Därför ska vi på ett ögonblick se igenom andra delen, och undersöka om den är så obegriplig.

Efter en utvilande sömn uti naturen föres Faust till Kejsarens hov. Det betyder att han nu skall frestas av Makten och Rikedomen, ty det hela är en prövning, såsom det utsäges i Förspelet i Himmelen, där Faust

nästan blir en Hiob, då ju även sceneriet är ur Hiobs Bok. Efter dyra erfarenheter vid hovet bland statsmän och narrar, återföres Faust till numera Wagners laboratorium, där Homunculus danas, en abstraktion av människa, om vars betydelse man kan läsa i noterna och kommentaren. Sedan följer den klassiska Walpurgisnatten. Med tredje akten infinner sig Helena, och med Faust födes barnet Euforion. Detta skall betyda att Fausts ande genom förmälning med den klassiska forntiden »vunnit den rena skönhetens åskådning i kraft, varav han hädanefter förmår lyfta sig över det alldagliga». Med fjärde akten går Faust äntligen ut i praktiska livet, och Mefistofeles, som i första delen var en spirituell kåsör, har vuxit ut till Frestaren och Det Ondas väldiga representant. Han frestar Faust med makten över en stor och lysande stad. Men Faust faller icke; han vill ut till väldiga, nyttiga handlingar; och därpå planerar han torrläggning av ett land som hotas av havets inkräktande. Stranden skall han få av Kejsaren, om han hjälper denne i ett krig, som också lyktas väl.

I femte akten sitter Faust i sitt nya hus på den nya marken och hans skepp gå på främmande länder.

Men det finns ett litet område han icke äger; och som Faust aldrig kan bli nöjd, fattas han av ett orent begär till den lilla fläcken, där de gamle Filemon och Baucis sitta. Mefistofeles, som läser tankar och önskningar, kommer till och sätter eld på de gamles hydda. Till straff därför blir Faust blind, men fortsätter sitt verk. Det återstår en sump att torrlägga, och de av Mefistofeles anskaffade Lemurerna komma för att gräva. Men det är Faustens grav de arbeta på. Han som genom otröttlig och nyttig strävan för mänsklig-

heten försonats med livet, skall nu hädan, och han dör. Onda och goda makter strida om hans jordiska hölje och därpå om hans själ, som de segrande änglarne bortföra, sedan Gretchen inlagt sin förbön.

Detta är ju intet obegripligt, och betydelsen av de många allegoriska figurerna får man genast reda på i sidans fotnot. Några outgrundliga djup finnas icke heller, ty med litet besvär upptäcker man reflexer från de rådande och varandra avlösande världsåskådningar som Goethe genomvandrade: Rousseaus naturreligion, Spinozas panteism, Kants kriticism; och i Mefistofeles grinar Voltaire-apan fram.

Alltså Faust är båda delarne av verket, och att spela bara 1:a delen är att stympa. Men 1:a delen är även så känd och vulgariserad genom Gounods opera, att den icke lockar en till teatern, då man vet allting förut.

Jag har sett 1:a delen på Svenska Teatern hos Josephson. Vi sutto där från 7 till 12 (vill jag minnas). Det var intressant för en gång, men jag vill icke se om Faust.

All denna hela världens filosofi, som rusar förbi örat utan att få tid intränga och uppfattas, den tröttade och verkade olust; och dessutom, Faust blev icke Faust, Mefistofeles icke den han skulle vara. Med ett ord, jag undrade om detta kunde spelas och om det skulle spelas. När man offrat sig i fem timmar och ändå icke kommit längre än till Gretchen-episoden, så börjar man förtvivla om möjligheten att få se hela Faust. Boïto har i sin Mefisto förberett ärendet genom att med en orädd hand klippa ut hela Faust; och fortsättningen med klassiska Walpurgisnatten, Helena och Försoningen verkar lugnande.

I Tyskland gav man båda delarne, som festföreställning dock, under två på varandra följande dagar. Första dagen 1:a delen men i två repriser, kl. 3—6, 8—11; andra dagen 2:a delen men i två liknande repriser: kl. 3—6, 8—11. Men strykningar voro gjorda av Karl Weiser, och så att av 2:a delens 244 oktavsidor återstodo 111 något större oktavsidor. Weingarten hade gjort musik, och det hela med balett och körer föreföll något opera-artat med sin dekorationslyx, berättas det.

För 2 år sedan uppdrog Direktör Ranft åt mig att försöka inrätta Faust, båda delarne, för två helaftnar. Jag tog då till blå- och rödpenna; men efter åtta dagars vandalisering av texten drog jag mig tillbaks med en känsla av skam, som om jag velat restaurera Kölnerdomen. Det strukna fann jag nämligen vara lika intressant och viktigt som det ostrukna.

Goethe själv, sedan han i årtionden fått höra och läsa dumma kritiker om sin Faust, inbillades slutligen att den var misslyckad, och han kallade den en Torso.

Väl! En Torso då, som icke skulle vinna på att utföras, som aldrig var ämnad utföras, och som utförd skulle verka avslutad. Men det avslutade är ändligt, det oavslutade verkar oändligt, emedan det lämnar fantasien i en beständig rörelse.

Ett konstverk som Faust skall man mottaga som ett faktum, sådant det föreligger, eller som en naturprodukt. Här är en ekskog, träden stå inte rätt i roten! Skönt; desto bättre! Här fattas en gren; desto vackrare! Där är toppen avbruten! Så mycket mera pittoreskt! Jägmästarn skulle ha mycket att klandra, men det rör inte oss; timmermärkarn funne nog virket undermåligt, men det är inte vår synpunkt.

När man som jag travat fram och tillbaka (med blåpennan i handen) i denna urskog som heter Faust, så vill man icke röra vid den, och man önskar den hellre ospelad. Här finns scener, men ingen teater; och jag går så långt att jag menar uppförandet vara en profanering!

Jag avrådde också Direktör Ranft från spelningen, hälst jag fick höra att Dramaten reflekterade.

Skulle man dock betrakta spelandet av Faust såsom ingående i ungdomens uppfostran, och vore man nödgad ge den, så finge man först tänka på att rädda av texten så mycket som möjligt är. Detta kan endast ske genom att inskränka på dekorationerna, ty varje omdekorering är ett klipp med saxen eller ett streck med blåpennan.

I äldre tider (1840?) fanns ett sätt att ge hela Faust, och som jag tror var Devrients.* Han utgick ifrån att man ville se Fausts studerkammare, Margarethas rum, Brunnen, Blocksberg o. s. v., men för att rädda texten uppfann han simultana dekorationer, eller alla scenerier uppdukade på en gång utan att ändras. Han byggde därför upp på scengolvet ett tabernakel, liknande ett altarskåp (på Franska Retable); som med dess tre etager imiterade medeltidens mysteriebana: Himmeln, Jorden, Underjorden (Das Loch). Därmed kunde han även giva Prologen i Himmeln överst. I triptykens flyglar hade han Fausts kammare och Margarethas rum, i mitten gick en ställning kallad Die Brücke, der Blocksberg figurerades o. s. v. Härmed hade han vunnit: Medeltidsstämningen, lugnet på

* Det är möjligt jag misstager mig, ty jag skriver ur minnet sedan jag förlorat mina anteckningar vid sista jordbävningen.

scenen och framför allt textens räddning; men med bibehållande av ögonfägnad.

Detta är ju Oberammergaus Påskscen, mot vilken ingenting varit att invända! Alltså; det går för sig.

För tjugo år sedan (Förordet till Fröken Julie) gick den naturalistiska smakriktningen, lämpad efter tidens materialistiska strävan, åt verklighetstrohet. Tyska teatern drev saken längst medelst Drehbühne, den som en väderkvarn inrättade scenen, där på tre roterande segment sceneriet successivt uppdukades, att icke mellanakterna skulle inkräkta på texten. Men med sekelslutets utgång ändrades människornas sinnen; fantasierna vaknade till verksamhet, det okroppsliga vann intresset över det materiella, det talade ordet blev på scenen huvudsak, och sedan Kleines Theater i Berlin brutit spetsen av rörelsen, försvann Drehbühne som den kommit. Samtidigt uppdyker något nytt, men från Frankrike, där Josephin Péladans tragedier började uppföras på gamla Romerska Amfiteatrar i fria luften, utan dekorationer. Denna friluftsteater överflyttad till Tyskland (Darmstadt, Harz) och England blev uppslaget till scenförenklingen, som vi nu ha över oss.

Shaksperebanan i München hade förberett saken, men kom för tidigt till världen och drunknade i naturalistfåran; Oberammergaus upplivande hjälpte på. Nu hade man rätt att på en period av förkonstling, få tillbaka förenkling. Friluftsteatern visade, att man kunde spela utan dekorationer.

Jag erkänner att det även på teater är roligt att se på tavlor, att varje gång ridån går upp ögat uppfriskas av en ny fond; men det passar icke överallt,

och skall nöjet bestås på dramats bekostnad, då må dekorationen stryka på foten.

När man intill 1880 spelade med öppna kulisser, så var dekorationsbytet ganska lätt. Men när man började »bygga» på scenen, då hade man snickarverkstan inne på skådebanan, och de långa mellanakterna blevo en ren förbannelse, som skrämde bort publiken från teatrarne. Dessa mellanakter råkade emellertid inträda i ett intimt förbund med utskänkningen. En praktisk tid hade nämligen upptäckt att restauratören kunde betala hela teaterhyran, bara han fick garanterade mellanakter av tillräcklig längd. Dessa punschpauser sköttes av regissören, och där det icke fanns uppehåll i dramat, gjorde man sådana. Det gick så långt att man amputerade pjäser, och att vissa pjäser blevo lättare antagna till spelning. Ja, man började skönja en ny snitt på teaterstyckena, och talet gick om en ny dramatisk form, kallad utskänkningsdramatik. Den starka nykterhetsrörelsen gjorde sin tysta motrörelse, och de som icke ville dricka starkt, väntande på de andra, uteblevo från teatrarne. (Där kan även sökas en medverkande orsak till teaterkrisen!)

Även om det är roligt att se vackra dekorationer, så är det bortkastad möda på den korta stunden de synas, och att höra vad som sägs jämte iakttagande av minspelet är så ansträngande, att man inte får tid att se på tavlor. Ett exempel: jag råkade icke få se uppförandet av min pjäs Kronbruden. Jag frågade flera som närvoro vid premiären och även sedan: kom kyrkan upp ur sjön? — Svar, på alla händer: Det såg jag inte! — Nu är att märka det jag väntat mig en vacker slut-effekt av kyrkans uppstigande ur sjön på Påskmorgonen, med den förgyllda kyrktuppen först. Och

ingen hade märkt den! I Helsingfors vägrade maskineriet, och kyrkan uteblev, men ingen saknade den, fastän pjäsen var tryckt och läst. När man skall se på figurernas ansikten vad de uttrycka, så är det sannerligen icke tid att se på dekorationer. Man säger att publiken vill ha det, annars kommer den inte! Vid Operan och Operetten begär man det, men i en civil pjäs begär man det icke. Vi ha på Intiman givit Påsk över två hundra gånger, i ett uselt rum, som skulle ge till känna misären, och som jag icke var glad åt; men jag tror icke vi upplevat flera föreställningar med portiärer och brüsselmatta.

Ett annat bevis på hur bortkastad möda en noggrann uppsättning kan vara, är det, att ibland får en teater beröm för skräp, och ibland blir det bästa häcklat. Då Ludvig Josephson omkring 1882 satte upp Lycko-Pers resa på Svenska Teatern, fick han så mycket beröm att han skämdes. Han log i sitt svarta skägg, när han vid min hemkomst erkände att det mesta var gammalt hoplappat. »Men så är det,» tillade han, »ibland får man ovett när det är riktigt bra.» Jag såg senare hans uppsättning, och den var icke att hurra för.

Molander fick alltid beröm, och han gjorde utmärkta stämningsbilder, när han fick bygga på scenen; men han måste ha fullmakt in blanco för att kunna rekvirera. Direktör Ranft fruktade honom, ty han måste grassera med pängar, och gjorde utskrivningar som en brandskattande krigskommissarie. Hanseaternas kontor och Blå Duvan i Gustav Vasa voro riktiga museitavlor, kanske lite Düsseldorfare. Det var vackert, men hade kunnat gå av för mindre.

Ett vackert uppsättningsarbete var också Grandin-

sons Damaskus. Stycket kunde aldrig ha givits, om icke vi sökt förenkling. Komponerat i sträng kontrapunktistisk form, utgör första delen, som spelades, i allt 17 tablåer. Men, allegoriserande pilgrimsvandringen, går dramat fram till den 9:e tablån, som tilldrar sig i asylen; sedan vänder det utdrivna paret om på sin färd och får knoga tillbaka, då även sceneriet omvändes så att dramat slutar i gathörnet, där det börjat. För att kunna göra detta fort, byggdes en mindre scen inpå scenen, infattad i en ovanligt vacker båge, målad av Grabow. Sidor behövdes icke, utan vi spelade med fonder, som upphängda bakom varandra hissades på en ljudlös blockgång. I stället för onödiga ridåfall användes mörker på scenen. Jag tror att innovationen, varierad något, användes vid uppförandet av Kung Lear.

Om Falcks ändå radikalare försök med draperibanan har jag förut ordat, och jag vill bara tillägga att jag icke funnit skäl att ändra mening sedan jag sagt att försöket var absolut lyckat.

Falck förbereder nu uppförandet av Drömspelet med samma draperi, vilket ger mig anledning utbreda mig något och preparera reprisen.

När Direktör Castegren lyckats genomdriva styckets antagande på Svenska Teatern, så började vi att förhandla om sättet att göra drömmen till bild utan att materialisera den för mycket. Första försöket var skioptikon. Detta med skioptikon hade vi redan på Dramaten prövat i och för Damaskus. Sven Scholander projicierade verkligen en fond, tillräckligt stor och tydlig; men alldenstund det måste hållas mörkt framför fonden för att den skulle synas, blevo skådespelarne mindre synliga. En annan olägenhet var den att elek-

triska lågan syntes genom väven, men detta kunde avhjälpas genom att ställa lyktan under scengolvets nivå. Det var brått och vi tröttnade. Men jag tror på grund av egna experiment, att om man begagnar olikartade ljuskällor, så skall skioptikonfonden kunna användas. Om man till exempel har kolbåge (violett) i lyktan bakom fonden, och belyser figurerna framför med glödlampans röda eller Auerbrännarns vita, så böra figurerna kunna belysas under det fonden är synlig.

Nu hade jag rörande Drömspelet föreskrivit i texten att man skulle spela med stående sidor av »stiliserade väggmålningar på en gång, rum, arkitektur och landskap». Jag underförstod: fondens förändring efter behov. Castegren reste till Dresden, där man nyss förut begagnat skioptikon till Faust. Där köpte han apparaterna, men vid prov här hemma (som jag dock aldrig fick se) höllo de icke vad de lovat. Då Direktör Ranft icke ville vara med om Damaskus-systemet med båge och fonder, återstod endast att »gå till Grabow».

Castegren, som i Göteborg ruinerat sig på sin höga smak och bästa repertoar, satte nu till all sin uppfinningsförmåga och energi att få fram Drömspelet, emot vissa strömmar som gå emot allt nytt. Jag har tackat honom, men även sagt honom att uppsättningen icke var lyckad, emedan den var för materiell för Drömbilden. Grabow hade icke ansträngt sig, utan slarvat. En viss oberättigad fruktan att falla in i belysningseffekter »som brukas på Varietéer» avhöll även regissören från användandet av just de resurser vi behövde. När jag således fick se prologen, men icke kunde urskilja de spelande i det rådande mörkret, anhöll jag om kalkljus uppifrån, ty jag måste s e för att

förstå. Därpå svarades mig: »Det är varieté.» Som jag icke sett varietéer på 35 år, så förstod jag icke faran. Och när jag invände: »låt gå för varieté; jag kan lära var som hälst, och jag har först på en cirkus lärt vilken oväntad effekt man kan uppnå genom att måla dekoration på genomskinlig duk». Detta omintetgjorde emellertid verkan av min prolog! Byggandet på scenen störde skådespelarnes andakt och framkallade oändliga entre-akter; utom det att hela tillställningen blev ett »materialisationsfenomen» i stället för den åsyftade motsatsen (Dematerialisation). Nu ämna vi på Intiman göra ett nytt försök med Drömspelet, och vi taga steget ut fullt. Men istället för dekorationsmåleri, som i d e t t a f a l l icke kan återgiva ofixerade och flytande hägringar, ämna vi endast söka färgverkan. Vi ha nämligen upptäckt att det röda plyschdraperiet kan antaga alla färgnyanser, från azurblått, genom smälta metaller till purpur, blott genom påsläppande av olika ljus. Och vi ha beslutat att i stället för nutidens färglösa habiter införa färgrika kostymer, från alla tidevarv, endast de äro vackra, ty här i drömlivet är icke frågan om verklighet, och därvid ha vi full rätt föredraga Schönheit för Wahrheit. På barriären som vi lånat från Molière-scenen hade vi ämnat uppställa allegoriserande attribut, angivande i en bild lokalen, där scenen tänkes försiggå. Till exempel: ett par stora snäckor anger Havets närhet; ett par cypresser för oss till Italien; två signalflaggor i rött och blått betyder Skamsund; ett par statyetter är Fagervik; en nummertavla (Psalmtavla) är kyrkan och lagerkransarne betyda promotionen; En svart tavla med hartass är skolan o. s. v.

Kostymerna äro från alla tider, vilket passar utmärkt i drömmen, där tid och rum upphört existera.

Dessa anmärkningar har jag förutskickat för att icke publiken skall tro att vi av brist på dekorationer tagit till vad som hälst.

*

Det finns en hel litteratur om teaterns förnyande, och ur denna vill jag först påpeka Gordon Craigs granna tidskrift The Mask. Craig har något egendomliga idéer om teatern. Han vill ha allt genom ögat; så att texten för honom skall träda undan. Han målar kostymerna och stiliserar dem, opererar med belysningar, färger och till och med masker.

Georg Fuchs har utgivit Die Schaubühne der Zukunft. (Das Theater, Band XV, 1 Mark 50 Pf.) Han är starkast i negerandet och kan därför läsas, men hans positiva förslag äro svävande. Hans scen är mycket liten, saknar djup, emedan han finner perspektivet orimligt o. s. v. Synes önska en återgång till antiken, och att teatern icke skall vara permanent utan endast spela festspel vid utomordentliga tillfällen.

Eljest får man läsa mycket teater i Die Fackel, utgiven av Karl Krause i Wien.

*

Då Intima Teatern räknar sin början från Falcks lyckade uppförande av Fröken Julie (på Folkteatern) för tre år sedan, så var det förklarligt, att den unge direktören skulle känna sig under inflytande av »Förordet», som rekommenderade sökandet efter verklighet. Men detta var för tjugu år sedan, och om man precis inte behöver bekämpa sig själv i den punkten, så var allt detta plottrande med rekvisita och attributer

onödigt. Pjäsen själv, vilken här i landet mottogs som ett bovstreck på sin tid, hade nu legat till sig, och August Palme, som framgrävde den ur glömskan, märkte nu att det var en Figaro, som innebar mera än en ovanlig förförelsehistoria. Där var race- och klasskampen, samhällets förnyelse nerifrån roten, patriciern och plebejen, kvinnans fåniga frigörelseförsök från naturen, hela det moderna livets rasande uppror mot hävd, sed och förnuft.

Falck, trogen programmet, ställde till ett kök med alla tillbehör, vilket jag dock först senare fick se. Och det var allt som det skulle vara!

Den första uppsättning jag såg på Intiman var Pelikanens. Jag överraskades av ett rum i l'art nouveau-stil, med möbel därefter. Det var både riktigt och vackert, men där fanns något mera i det rummet; där var stämning, en vit doft av sjukrum och barnkammare, med något grönt på en byrå såsom ditsatt av en osynlig hand. »Jag ville bo i det rummet,» yttrade jag, fastän man anade den tragedi som här skulle spela sin sista akt med den antika tragediens rysligaste motiv: oskyldigt lidande barn, och humbugsmodren, Medea.

Det var en vacker uppsättning, där sannolikt Moderne Kunst infördes på scenen, och den lär också ha fått ovett, av den upplysta kritiken.

Sedan såg jag Brända Tomten. Det stiliserade äppelträdet stod och skrek mot »Sista Spikens» realistiska träkåk och en del rekvisita gjorde motstånd mot försöket att modernisera i Studios stil. Men där var stämning där också.

Så kom Oväder! Där visade sig första gången Intima scenens otillräcklighet för bygge. Jag varnade,

men Falck frestade, och lyckades icke i 1:a och 3:e akten, men i 2:a akten hade han gjort ett rum, som var ett rum där man kunde bo och trivas; där var hem och hemtrevnad som jag aldrig sett på scenen förr. Civila rum äro oftast misslyckade; det beror mest på omöjligheten att göra fönster och kakelugnar. Falck tog bort både fönster och kakelugn, och fick något avslutat, inhägnat, som gav lugn och komfort. Inga skeva fönsterbågar med flughåv i, ingen lutande kakelugn med svarta springor mellan kaklen! Endast buffet, piano och matbord, men så att man icke saknade det andra, som ofta överlastar och gör klädstånd. Det var lyckat i sin enkla skönhet, och därmed hade vi lämnat »Förordet» och Fröken Julie. Jag upptäckte här också att Falck var regissör, ägde uppfinningsgåva, var målare, hade smak och kunde få fram på scenen det man så sällan får: stämning; det är ett annat ord för poesi! Första och sista akterna voro icke misslyckade av annan grund än bristande utrymme; men vi borde ha förenklat, utelämnat, och icke inlåtit oss på byggerage.

Spöksonaten visade sig straxt omöjlig få i scen såsom den var. Men Falck älskade svårigheter; övervann dem dock icke, ty de voro oöverstigliga. Men stycket hörde till vår scen, och det skall fram igen, men i förenklad utstyrsel.

I Herr Bengts Hustru gjorde Falck mästareverk. Riddarsalen hade hedrat en stor teater; enkelt och skönt, kostymerna smakfulla i vackra milda färger som stämde ihop.

Så kom underverket: Kristina, åtföljd av upptäckten, att dekorationer kunde undvaras, utan att det blev enformigt eller tarvligt. Därmed hade vi letat oss

fram under läroåret, och nu gå vi att begagna våra lärdomar!

Sedan ovanstående nedskrevs har Falck gjort ett nytt försök i förenkling av sceneriet och har lyckats. Det var med Brott och Brott. Sidorna målade som kolonner i neutral teinte och okänd stil blevo stående hela pjäsen igenom, och han opererade med fonder, lite möbler och rekvisita samt belysningar. Jag bevistade en privat föreställning för artister. Efter pjäsens slut frågade jag om kolonnerna stört intrycket. På flera händer förstods inte vad jag menade, ty man hade icke lagt märke till nyheten. Och jag skulle nu icke kunna säga om kolonnerna funnos kvar i nattkaféet, eller om rummet var slutet. Så litet betyder dekorationen i en pjäs där innehållet kan fängsla uppmärksamheten helt och hållet.

Ännu ett lyckat försök i förenkling har Falck verkställt och detta med det abstrakta plyschdraperiet i Svanevit med åsidosättande av den befintliga nymålade dekorationen. Med bara ljus och en enkel färgton åstadkoms en verkan, som jag fann underbar.

Begreppet stilisera m. m.

Jag vet vad man menar med att stilisera på scenen, men jag kan icke säga det genast förrän efter ett litet tankearbete.

Ordet löpte ut efter Mæterlincks första härliga dramer (icke efter Monnas ankomst, då han förföll).

Mæterlincks hemlighet är denna. Hans personer syssla på ett annat plan än det vi leva på, han står i förbindelse med en högre värld, hans själsförmögenheter äro så förfinade, att han anar (sitt öde), förutsäger sitt fall (förfall). »Det var skrivet.» Han försöker dikta ifrån sig det som skall komma, men det hjälper inte, han beder i Getsemane svettandes blod: Gånge denna kalken ifrån mig! Men det halp icke, han måste ut och korsfästas. — Varför små oskyldiga barn pinas i hans dramer har jag icke förstått, kanske det betyder de oskyldigt lidande.

När Mæterlinck kom till, omkring 1890, i naturalismens sista dagar, så läste jag ett referat av ett hans drama. Man vet ju att när ett dumhuvud skall referera innehållet i ett kvickt stycke, så låter det kvickaste dumt! Referatet föreföll mig som satir, eller gallimatias. När jag sedan i Paris kom att läsa i Mæterlinck så var det mig en sluten bok, så djupt var jag

sjunken i materialismen. Men jag erfor en viss oro och en sorg över att jag icke fattade detta, vars skönhet och djup jag anade och längtade efter som en osalig efter de godas sällskap.

Först efter genomgångna Inferno-år (1896—99) fick jag fatt i Mæterlinck igen, och nu kom han som ett nytt land och en ny tid.

Han har själv kallat de finaste för marionettspel, och därvid tänkt sig dem ospelbara på teater. Med marionett menar han icke vad vi kalla kasper, utan figurer i verklig storlek förda medelst trådar, vilket möjliggör sådana scener som den svarta hundens eller lilla lammets, men även medför en kantighet i gesterna som verkar konventionellt.

Detta gjorde, att när Mæterlinck spelades på teater, man kände sig skyldig iakttaga ett annat spelsätt än det vanliga. Men icke nog med att man lämnade verkligheten, man måste även företaga något annat. Detta blev till något av operans abstrakta gester eller den gamla tragediens sådan den ännu levde på Théâtre Français.

Något annat kan jag icke få ut ur det nya begreppet stilisering än vad vi påbjuda vid hög eller upphöjd stil. Och här var den på sin plats.

Men de som förledas av varje »ny riktning» till att vilja slopa det berättigade i andra riktningar, de ha misstagit sig. Ty ett naturalistiskt skådespel kan endast återges naturalistiskt. Dock alltmera dämpat, alltefter som den goda smaken vänder sig emot det osmakliga.

Jag tror emellertid att Mæterlinck är bäst ospelad. Denna Infernovärld är i Swedenborgs anda, men det finnes ljus i mörkret, skönhet i lidandet, och med-

lidande med allt levande. Men det är förtvivlat, ödesdigert, tungt.

Har man redan Mæterlinck på repertoaren, så bör man hälst glömma ordet stilisera och i stället bedja skådespelarne söka entré i denna skaldens underbara värld, där allt har annat mått, ton, ljus än här. Är detta möjligt för skådespelaren, då har han lyckats, eljes blir han utanför, och då är det stängt. Läras kan det icke, förvärvas kanske, men under villkor en vandring genom Inferno.

Ordet stilisera må falla bort, vi äga de äldre begreppen »hög stil, upphöjd», och dem förstå vi gott.

*

Historien och folkvisorna ha alltid och med rätta varit ansedda som allmänningskogar, där diktaren haft lov att hugga till både husbehov och avyttring. Fryxell, Afzelius och Starbäck ha med största fördel blivit till ändamålet begagnade, emedan de infört mera mänskliga smådrag än de torra krönikorna och rikshistorierna. Fryxell berättar på ett levande sätt i en flytande stil, men tämligen ofärgad. Starbäck (och Bäckström) ha släpat ihop ett oerhört material, illa bearbetat och icke väl ordnat, så att man måste gå fram med bergborr och hacka för att bryta sina stenar.

Alltså: Starbäcks (och Bäckströms) Berättelser ur Svenska Historien, vilka icke äro berättelser utan utgöra en ganska torr Svenska Historia, tillhöra allmänningen, och där har jag tagit mesta råmaterialet till mina historiska dramer. Men nu finns en upplyst kritik som aldrig sett Starbäcks Historia, utan t r o r att det handlar om hans noveller och romaner.

Tager någon en annans novell eller roman, och

gör pjäs därav, så anses detta numera icke som stöld precis, men som sekundär bearbetning, och kan ge anledning till åtal, såsom när Verga åtalade dramatisören av Cavalleria Rusticana.

På Charlotte Birch-Pfeiffers tid var denna skogsskövling godkänd. Hon tog den levande Victor Hugos Ringaren i Notre-Dame, George Sands Syrsan, Currer Bells Jane Eyre, och många flera, intill ett hundratal, och utan anmärkning vad jag tror, men med stor profit.

Numera anses detta tillvägagående att taga en annans konstnärligt utarbetade »fabel» såsom snatteri åtminstone, ty man tillgriper ju både handling, figurer och scener, ofta dialogen själv.

För några år sedan uppfördes på Dramaten en Italiensk komedi av en svensk. I den tryckta texten stod verkligen angivet efter vilken novell bearbetningen var gjord, men jag minns icke om det stod på affischen.

August Blanche tog däremot som oftast själva pjäsen från utlandet och turnerade om till svenska. I Klemmings Sveriges Dramatiska Litteratur angivas de flesta originalen till Blanches pjäser, och han själv utsatte i början »efter en främmande idé» eller dylikt, men under årens lopp bortföll ursprungsbeteckningen, och det blev Blanches egendom. Detta sätt är numera icke godkänt, utan stämplas som litterär stöld. Hedberg och Jolin begagnade även denna metod ibland, och efter att Nestroys Lumpacius Vagabundus blivit omdöpt till Andersson etc., så uppstod uttrycket »förstöra för scenen» ett främmande original.

De litterära rättsbegreppen ha sedan utvecklats något, men icke längre ändock än man kan ta till en

Andersens saga och »förstöra» den för scenen pepprad med litet cancan, Peer Gynt och Himmelrikets nycklar, samt ändå få beröm av en upplyst kritik.

Häromdagen fick jag besök av en person som yttrade sig så här rörande narren i Bjälbojarlen: »Ni skulle ha låtit honom sitta stilla på en sten och bara röra på tungan som Wamba i Ivanhoe.»

Jag undrade vad karlen menade: Ville han att jag skulle kopiera Wamba, så erkände han ju att jag icke kopierat honom. Men han ville insinuera att jag kopierat honom.

När jag skrev Bjälbojarlen, så förfor jag som vanligt. Jag läste Starbäcks Historia, ty någon roman om Birger Jarl vet jag icke att han skrivit. Huvudfigurerna gjorde jag levande med att ta blod och nerver ur mitt eget liv, så att de blevo mina, och äro min egendom. Men för att »ta stämning» och förflytta mig tillbaka i en avlägsen tid, gjorde jag som jag brukar vid mina historiska dramer: jag läste Walter Scott. Där fanns ingen Birger Jarl, men där fanns ingredienserna, dekorationer och rekvisita till Medeltid, torneringar och vapensyn, ty Walter Scott var en stor antikvarie, och Ivanhoe särskilt är belastad med antikviteter. Men där finns även narren Wamba, om vilken jag icke minns mera än att han mister halsbandet. Detta läste jag i höstas, men hade redan tio år förut i Folkungarne ämnat införa Gåvoträlen, och jag antyder även i den att Birgittas Broder satt i pant eller hade skänkt bort sig som borgen för ett större lån; men jag fick icke plats i dramat för den figuren utan jag lät Magnus summariskt lösgiva en massa trälar. När nu Bjälbojarlen skulle taga form, var jag utledsen på det där högtidliga retoriska på scenen, och i konceptionen ingick som mo-

ment att narren skulle i det konventionella hovlivet säga ut vad de andra icke vågade. Men min narr fick i motsats mot andra narrar (The Clown kallas han i Shakspere) en historia, en karaktärsutveckling och här blev han representant för Gåvoträlen, och i levande bild en framställning av Birger Jarls lagstiftningsåtgärd, motsvarande bysättningsstraffets upphävande. Skissen till min narr har jag gjort för 30 år sedan i Gillets Hemlighet, där narren även har en historia bakom sig och icke bara är Clownen. När jag nu fick se Wambas halsband, så fann jag det draget pittoreskt, och lånade den detaljen, med diktarens rätt, ty här kunde jag visa i scen vad eljes skulle deklameras. Narren i Bjälbojarlen är min egendom, skisserad 1880 i Gillets Hemlighet, och den som vill beröva mig min egendom kallar jag vid namn, och det är: Tjuv!

Jarlen är också min. Han är ingen deklamationslärare, utan politiker och ränksmidare såsom han var i livet.

Celibatärpresterna har jag i Gamla Svenska Öden omkring 1880 grundligt behandlat, och om jag lånar av mig själv, så tar jag icke från någon annan.

Någon figur har jag icke heller tagit från Walter Scott eller någon annan diktare, jag har haft tillräckligt med levande modeller omkring mig.

Jag har lånat ett halsband, det är allt, och det kan jag återlämna vid anfordran utan att mitt drama förlorade på den bagatellen! Och det är lån!

Stöld däremot är detta! Jag trycker en pjäs; den blir ospelad, men direktören beställer en dylik arrangerad för positiv, och den blir spelad. När jag en gång kommer med originalet, så blir väl det annonserat som kopia av kopian.

Snatteri är detta: Jag lånar ut till läsning i en litterär krets ett refuserat teaterstycke, med nya starka motiv, och som sedan visade sig vara mycket verksamt. Ett år efteråt får jag läsa i en roman samma motiv, men vanställt naturligtvis.

Eller: jag får läsa en pjäs, där hela min konstrika konception ur Brott och Brott är »lagd under», där man konverserar som i Sudermans Sodoms Ende, och där jag återfinner repliker hämtade ur min sista Blå Bok. När jag icke kan förmås med hotelser eller löften att beundra detta »mästerverk», så kalla de mig avundsjuk, och jag måste utrotas från jorden.

Eller detta: jag är nog oförsiktig berätta uppränningen till en påtänkt pjäs, detta för en författare. Han går hem och skriver pjäsen, får den naturligtvis spelad, efter som den var dålig, och han bjuder mig på premiären!

*

Jag nämnde ovan om Folkvisorna (utan namngiven författare) såsom tillhörande kronans allmänningar.

Länge hade jag tänkt skumma våra vackraste Riddarvisor (icke de fula som sjungas på Skansen och Hasselbacken) och i en bild ge dem åter på scenen. Så kom Mæterlinck i min väg, och under intrycket av hans underbara marionettspel, som icke äro ämnade för scenen, skrev jag mitt Svenska scenstycke: Svanevit. Av Mæterlinck kan man varken stjäla eller låna; man kan knappast bli hans lärjunge (före Monna Vanna), ty till hans skönhetsvärld finnes ingen fri entré; men man kan sporras till att leta guld i egna slagghögar, och där erkänner jag förbindelsen till mästaren.

Under intrycket alltså av Mæterlinck och lånande hans slagruta letade jag källor i Geijer och Afzelius samt i Dybecks Runa.

Prinsar och prinsessor funnos i överflöd; styvmorsmotivet hade jag redan för länge sedan upptäckt som konstant (i 26 svenska sagor); uppväckandet från döden fanns där (och finnes även i Drottning Dagmars historia). Så lade jag alltsammans i separatorn, med Tärnor och Gröna Trädgårdsmästarn och Unga kungen, och så slängdes grädden ut, och därför är den vorden min!

Men den är även min, därför att jag levat den sagan i fantasin! En vår, i vintern!



ANMÄRKNINGAR TILL FEMTIONDE DELEN.

ÖPPNA BREV TILL INTIMA TEATERN.

I denna del samlade broschyrer om teater utkommo första gången under loppet av 1908 och 1909 från Björck och Börjessons förlag. De voro samtliga utom den fjärde Shaksperes Macbeth etc. tillägnade Intima teatern. Denna skrift, som utgör en fortsättning av närmast föregående broschyrers analyser av Shaksperedramer och efterföljes av ännu några Shaksperekritiker i den femte och sista skriften, Öppna brev till Intima teatern, hör emellertid uppenbart till samma serie. Till gemensam överrubrik har här valts den sista broschyrens titel.

Bokförläggaren Karl Börjesson har ställt till disposition för denna edition exemplar av Memorandum, Shaksperes Macbeth och Öppna brev, vari Strindberg gjort ett antal rättelser för ny upplaga. Dessa ändringar ha här följts.

Ändringar av Strindberg för ny upplaga.

Strindbergs nämnda ändringar i sättexemplar för tillämnad ny upplaga, äro, frånsett några ändringar av likgiltiga bokstavsfel, följande:

Sid. 7, rad. 17—21: och tanken på så mycket vackert och talangfullt jag sett vid era föreställningar — — ingiver mig de bästa förhoppningar. Uppl. 1: och m e d tanken etc.; distraktion av författaren.

Sid. 24, rad. 14—16: Jag har dock sett mästerverk av åhörandets konst och av stumt spela. Uppl. 1: och av stumt.

Sid. 28, rad. 25—26: vilket ”låter som teater”: ett odeciderat sökande etc. Uppl. 1: — — ”teater”. Ett odeciderat sökande.

Sid. 33, rad 6: som icke förstör stycket. Uppl. 1: som dock icke etc. ”Dock” i följande mening.

Sid. 34, rad 31: det medfödda anlaget; övervunnen etc. I uppl. 1: komma i stället för semikolon.

Sid. 174, rad 21: Men det är endast en gissning. Uppl. 1: bara en gissning. ”Bara” i följande rad.

Sid. 184, (petit-)rad 29: ert hushåll är en lek, er säng ert hushåll! Så enligt Strindbergs ändring av Hagbergs översättning. Hagberg: er säng ett hushåll. Shakspere: players in your housewifery, and housewives in your beds.

Sid. 190, rad. 22—23: som man kan vänta av Shakspere, vilken icke lär ha spottat i glaset. Uppl. 1: som kan [bokstavsfel] kan vänta av Shakspere, s o m icke etc.

Sid. 192, efter rad 11 stjärna insatt av Strindberg.

Sid. 194, rad 12: concetti. Uppl. 1: confetti.
— rad 18: Hon säger. I uppl. 1 bokstavsfel: Han säger.

Sid. 204, rad 2: det är för oss stiliserat. Uppl. 1: oss för stiliserat.

Sid. 213, rad 6: som av Suffolk nämnes vid namn. Uppl. 1: nämnas.

Sid. 214, rad. 12—13: med härlig musik av O. Lindblad. Uppl. 1: av A. F. Lindblad.

Sid. 216, rad 23: tvåskäftade dukar. Uppl. 1: — — drakar.

Sid. 217, rad. 12—13: Jakob Boehmes all-enhet uttryckt i formeln: allt etc. Uppl. 1: formel.

Sid. 219, rad. 12—14: För att en trött människa bekvämt skall kunna njuta av ett teaterstycke bör fabeln vara enkel. Uppl. 1: För att som trött människa bekvämt kunna njuta av ett teaterstycke skall fabeln vara enkel.

Sid. 223, rad. 6—7: detta yngel utav plågor är frukten av. Uppl. 1: frukten utav.

Sid. 229, rad 27: jag har sett det innanför Gravesend en majdag. Uppl. 1: utanför Gravesend.

Sid. 231, rad 10: Hagbergs översättning. Vi begagnade den. I uppl. 1: komma i stället för punkt.

Sid. 233, rad 2: Otto Lindblads musik. Uppl. 1: Adolf Lindblads.

Sid. 287, rad. 2—4: Komponerat i sträng kontrapunktistisk form, utgör första delen [av Till Damaskus], som spelades, i allt 17 tablåer. Uppl. 1: 37 tablåer.

Tryckfel i uppl. 1.

Sid. 25, rad. 7—8: att uppgöra en fullständig fälttågsplan förut, anses av sakkunniga icke vara möjligt. Uppl. 1: möjlig.

Sid. 73, rad 30—Sid. 74, rad 2: Den första kvartupplagan innehåller endast 2,143 rader mot 3,719 i den senare kvarten; i den första kvarten äro scener omkastade; drottningen svär att hon är omedveten om mordet, och detta i en scen med Horatio som saknas i senare upplagor; Polonius heter Corambis och Reynaldo kallas Montano. Uppl. 1: — — i senare upplagor i Polonius heter Corambis etc. Konjektur att ett semikolon fellästs till i.

Sid. 78: Verscitaten härifrån och i det följande av volymen ur Hagbergs Shakspereöversättningar ha kontrollerats.

Sid. 100, rad. 1—19: ”Lätt och ledigt på tungan”; intet gorm (mouth i Hagberg = tugga!) som brandvakter. Uppl. 1: mouth i Hagberg-tugga (divis vid radslut); missförstånd av sättaren. Hagberg översätter (Hamlet, akt III, scen 2): Deklamera nu det där talet så som jag deklamerar det, lätt och ledigt på tungan; men om ni tuggar det, som många av våra skådespelare göra, så hörde jag så gärna mina verser utskrikas av brandvakten. Shakspere: Speek the speech, I pray you, as I pronounce it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the towncrier spoke my lines.

Sid. 114, rad 6: frossan. Uppl. 1: frossen.

Sid. 123, rad. 17—18: Men ännu år 1899 insåg icke Molander att min Erik XIV var spelbar. Uppl. 1: 1908; tryckfel eller felskrivning. Harald Molander dog år 1900; 1 augusti 1899 avsändes Erik XIV i manuskript omedelbart efter färdigskrivandet till tryckning på Gernandts förlag och 30 nov. 1899 uppfördes stycket första gången på Dramatiska teatern. Molander hade från 1898 varit regissör vid Svenska teatern. Enda möjliga årtalet är sålunda 1899.

Sid. 128, rad. 2—4: sättet att säga det och det har övervägts och diskuterats trettio dagar, placeringarna ha prövats etc. Konjektur. I uppl. 1 meningslöst: sättet att säga det har övervägts etc.

Sid. 194, rad. 25—26: För övrigt är hela deras lilla speech högst anständigt. Konjektur. Uppl. 1: h ö g t anständigt.

Sid. 196. Citaten ur Shaksperes engelska text ha reviderats här och i det följande.

Sid. 216, rad. 6—7: Om Henrik spelade kort och var snål, som det står i pjäsen, vet jag icke om det heller är sant. Uppl. 1: om det är heller sant.

Sid. 218, rad. 8—9: Hume: Hist. of England. Uppl. 1: Hist. af England. Samma sida rad. 26—27: Hume's History o f England även i uppl. 1.

Sid. 233, rad. 4—7: när han [Hagberg] i Trettondagsafton översätter ''There dwelt a man in Babylon'' med ''Joakim uti Babylon'' och ''O, the twelfth day of December'' med ''November den 15:de dagen''. Uppl. 1 meningslöst; m e d O, the twelft (sic.) of December med etc.

Sid. 246, rad. 6—7 och rad. 27—28: sin ungdoms ideal. Uppl. 1: sin ungdomsideal.

Sid. 275, rad. 23—24: Min levnads labyrintiskt vilsna lopp! är tungt. I uppl. 1 är ''är tungt'' satt med samma petitstil och i samma rad som Rydbergs strof, så att det ser ut som om orden inginge i denna strof i stället för att utgöra Strindbergs anmärkning.

Sid. 299, rad 20: Celibatärpresterna. Uppl. 1: Celibatärp e s t e r n a.

Avvikelser mellan några prosastyckens text i ''En blå bok'' och i ''Hamlet''.

Det är möjligt att nedanstående avvikelser i prosastyckena Karaktärsteckning och Shaksperes världsåskådning i uppl. 1 av ''Hamlet'' från originaltexten i En blå bok äro att förklara så att Strindberg för broschyren Hamlets sättning utlämnat originalmanuskripten av ifrågavarande stycken i En blå bok, avd. II, som utkommit samma år 1908, och att nedanstående läsarter i En blå bok äro korrekturändringar till denna av Strindberg; textställena här i Hamlet skulle i så fall vara de ursprungliga läsarterna.

Sid. 77, rad. 15—16: alla skådespelerskor i alla land frukta den rollen såsom svår. En blå bok: skådespelerskor i alla land.

Sid. 90, rad. 1—3. Då livet skänker så liten lycka, och den första dock är kärlekens första, borde människorna läras att vårda den som den allra ömmaste blomma. En blå bok: ömtåligaste blomma.

Sid. 94, rad. 4—5: Har Goneril ljugit eller överdrivit? eller överdriver gubben? En blå bok: eller ljuger gubben?

JOHN LANDQUIST.

INNEHÅLL.